

THE POTATO EATERS BY

*De aardappeleters van*

VINCENT VAN GOGH







## The Potato Eaters



CAHIER VINCENT 5



Rijksmuseum Vincent van Gogh  
in cooperation with the Vincent van Gogh Foundation

*Louis van Tilborgh*

# The Potato Eaters by Vincent van Gogh De aardappeleters van Vincent van Gogh

WITH CONTRIBUTIONS BY  
DIEUWERTJE DEKKERS,  
SJRAAR VAN HEUGTEN,  
IJSBRAND HUMMELEN AND  
CORNELIA PERES

Waanders Publishers, Zwolle







## *Contents*

7	Foreword <i>Ronald de Leeuw</i>
9	The Potato Eaters. Van Gogh's first attempt at a masterwork
30	Van Goghs meesterproef. De aardappeleters <i>Louis van Tilborgh</i>
49	The painting technique of The Potato Eaters
58	De schildertechniek van De aardappeleters <i>Ijsbrand Hummelen &amp; Cornelia Peres</i>
73	CATALOGUE <i>Dienwertje Dekkers, Sjraar van Heugten, Louis van Tilborgh</i>
75	The frugal meal
99	The composition of The Potato Eaters
102	Peasant portraits
105	Detail studies
108	The Potato Eaters revisited



# Foreword

*The Potato Eaters* is the undisputed masterwork of Van Gogh's Nuenen period. It marks the accomplishment of the artist's cherished ambition to produce a well-constructed figure piece in the peasant genre which would measure up to the work of Millet. He made numerous studies before tackling the motif and, on 11 April 1885, wrote to his brother Theo to report on 'those peasants around a platter of potatoes'. 'I have painted it on a fairly large canvas and, going by the sketch, I think it has life in it'. His aim was to achieve the qualities that Théophile Gautier had admired in *The Sower* by Millet, whose peasants, he remarked, 'seem to be painted with the soil which they sow'. Finally, after a 'tremendous struggle', Van Gogh rendered his final version of the painting from memory. He followed Delacroix's example in his approach to his work, still using the dark palette inspired by Jozef Israëls and Millet.

Van Gogh was all too aware of the painting's defects, and had no illusions that it would be generally hailed as 'beautiful or good'. Yet later in his career, even after his exposure to the work of the French Impressionists had precipitated a dramatic change in his style and revolutionised his use of colour, he continued to regard *The Potato Eaters* as 'après tout the best [...] I have ever produced'.

This fifth volume in the *Cahier Vincent* series charts the development of *The Potato Eaters* from its initial conception up to the completion of the final painting and reviews the critical response both during Van Gogh's lifetime and since. The *Cahier* is being published in connection with the restoration of the painting which has darkened over the years, rendering the work less easy to 'read' than when it was originally completed, and concealing much of the effect Van Gogh was trying to achieve through his use of colour. In an excellent example of teamwork between the Museum's restoration department and the Central Research Laboratory for Objects of Art and Science in Amsterdam, however, a preliminary examination showed that major restoration might damage the original paint layer; it was decided instead to reduce only the most recent layer of varnish. Nevertheless, the study of the materials has yielded interesting information to add to our store of knowledge about the genesis of *The Potato Eaters*. A section of the *Cahier* is therefore devoted to the findings of restorers Cornelia Peres and IJsbrand Hummelen.

Generations of art historians and writers have interpreted this enigmatic



painting and managed to explain Van Gogh's intentions in the most contradictory terms. Those who see it as primarily a statement of compassion have played down or even ignored the caricatural elements of the work, extolling the technical blunders of the inexperienced artist as a form of expressiveness.

The *Cahier* was designed and edited by Louis van Tilborgh, keeper of collections at the Van Gogh Museum, who is also the author of the introductory article. The descriptions of individual studies and drawings are by Sjraar van Heugten, research curator. The entries by Jozef Israëls specialist Dieuwertje Dekkers review the artists who preceded Van Gogh in depicting the motif of the 'frugal meal'.

The publication of this issue of *Cahier Vincent* was made possible through the support of the Vincent van Gogh Foundation. To mark the occasion, the Van Gogh Museum has organised a summer presentation of the preliminary studies for *The Potato Eaters* as well as work by Charles de Groux, Jozef Israëls, Max Liebermann and other of Van Gogh's contemporaries. I would like to express my deep gratitude to all who have lent works to the exhibition. In doing so, they have made it possible to create a background and context for this unique painting of 'people eating potatoes by the light of their lamp'.

*Ronald de Leeuw*  
*Director*

# The Potato Eaters.

## Van Gogh's first attempt at a masterwork

*Louis van Tilborgh*

*The Potato Eaters*, which Van Gogh tackled in an uncharacteristically academic manner in 1885, was his first attempt at a mature work of art. The young painter was eager to emerge from obscurity and reap the rewards of five years of study. His painting, however, did not bring the success he had hoped for. He received more censure than praise, and it was not until the beginning of the twentieth century, when the tragedy of his personal life had been elevated to the status of legend, that the painting was to gain its spectacular success.

Yet unlike the masterworks from his period in France, his Dutch *chef d'oeuvre* has remained controversial. The sombre colours, which seem to have been extracted from peat, as one critic wrote, are not particularly attractive, while on the whole the drawing and brushwork are clumsy, harsh and coarse.<sup>1</sup> The composition seems contrived and the work with its caricature-like figures 'lacks the control [...] which was to distinguish Van Gogh's art in his later years'.<sup>2</sup>

No-one can deny these defects and idiosyncrasies, but admirers feel that Van Gogh's guileless and almost naive conception outweighs his weaknesses. Indeed, many feel that its unpolished style and numerous flaws give the painting its extraordinary power. The German critic Meier-Graefe, for instance, described *The Potato Eaters* as 'crude and raucous, overpainted, with the drawn faces from his anatomical studies smeared into one another, but', he added, it had 'character'.<sup>3</sup>

The question of whether the painting was successful is not a topical art historical issue in everyone's opinion, and many choose not to comment on its quality or craftsmanship for fear of being subjective. Yet in order to assess the work in relation to Van Gogh's artistic development, it is important to know whether he himself felt he had accomplished what he intended. Moreover, the insight this yields into his artistic credo

must be compared with the views of later generations, for only then is it possible to understand why the painting has acquired such a distinguished position in art history and why it has even been described as 'a milestone in the history of art'.<sup>4</sup>

### FIRST MASTERWORK

Van Gogh painted *The Potato Eaters* between the middle of April and the beginning of May 1885. His father had died a short time earlier, on 26 March, and some feel that Vincent was only able to realise his full potential after this dramatic turn of events.<sup>5</sup> In the words of the Utrecht art historian Van Gelder, Vincent's unexpected release from the pastor's oppressive authority 'strengthened his self-awareness [...] and roused him to his vocation'.<sup>6</sup>

This psychological explanation not only ignores the fact that Van Gogh had made the preliminary sketches for this large composition in the middle of March – before his father's death – but also suggests that *The Potato Eaters* brought to light a hitherto dormant talent. This idea betrays a lack of understanding of Van Gogh's artistic development, for the painting was certainly not the product of a talent which suddenly blossomed in April 1885. It was a well-considered attempt to prove himself to the world after five years of study, in the full knowledge that his venture in this challenging genre could not be an unqualified success.

Even in The Hague, having barely mastered the rudiments of painting, Van Gogh had hoped to produce a figure piece which would reveal his talent to colleagues, connoisseurs and dealers alike.<sup>7</sup> In August 1883, about a year after his initial studies in oil, the impatient young artist had started work on *The Potato Diggers*, his first attempt at a large composition. But his



1. Vincent van Gogh, *The Potato Diggers/Aardappelwroeters*, 1883. Private collection.

eagerness to prove himself exceeded his skill, and he abandoned the project after the first rough sketch (fig. 1).

In Nuenen, too, where he had settled at the end of 1883, a mature composition with several figures remained beyond his reach. His only attempts at more than one figure were the large designs his friend Hermans commissioned for his dining room (fig. 2). He had photographs taken of two of these sketches, *The Ploughman* and *The Shepherd* (figs. 3), but he seems to have been less satisfied with the other pieces. In any event, nothing had come of his plans to work the sketches into finished paintings [462/377]. The fact that he wanted to confine himself to a design with two or three figures instead of the five or six that Hermans had ordered reveals how he himself rated his artistic capabilities at the time [460/R48].

Although he still lacked confidence in his ability to compose figure pieces or transform his sketches into finished paintings, he was satisfied with his studies from life. Hoping to augment his meagre income, he even contemplated 'showing [his] work, launching it in public', as he wrote in February 1884 [430/360]. He consulted his brother on the matter, only to learn to his anger and disappointment that Theo had been unimpressed by his recent work. Added to this, his brother was merely a junior at the influential French art firm of Goupil & Co., and therefore had reason to be cautious about promoting Vincent's still immature work.<sup>8</sup>

However, Van Gogh's painting continued to improve in the course of 1884. His palette became 'more solid and more precise' and his technique increasingly personal

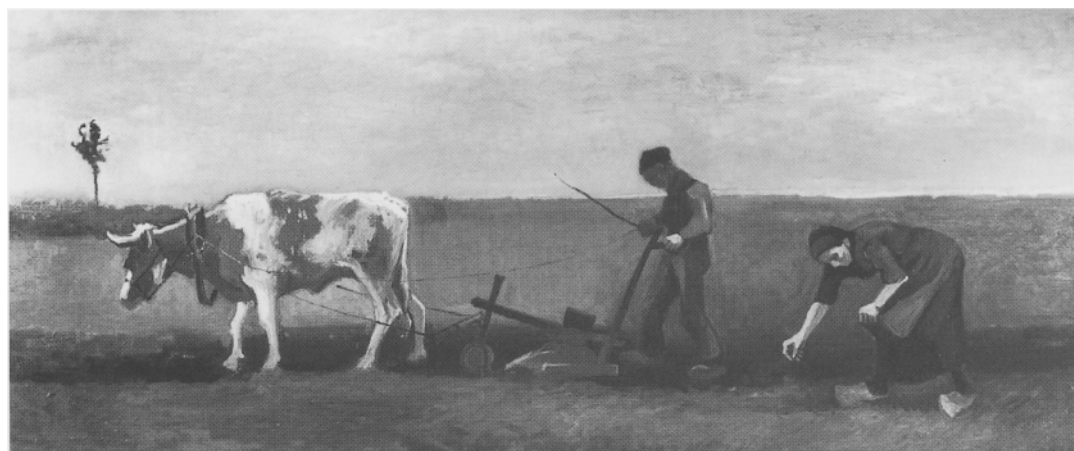
[470/384]. It was therefore all the more difficult to accept his brother's disapproval, knowing, moreover, that he had little chance of making a successful entrée into the art market without Theo's help. He sent his brother photographs of his recent figure pieces (fig. 3), and wrote several letters complaining that financial help without moral support was useless, and indeed even cruel.<sup>9</sup> But his pleas were in vain. On the verge of despair he eventually concluded: 'perhaps you are right, that I must find my own way with my work and become my own agent' [468/382].

At the beginning of March 1885, Theo changed tack completely, asking the astonished Vincent whether he had any work to submit to the Paris Salon that year [488/395]. He had tired of Vincent's complaints and was probably hoping to salvage their rapidly deteriorating relationship.<sup>10</sup> Realising that their interests conflicted, Theo's proposal to enter Vincent's best works for the Salon was in fact a subtle and tactful compromise. It gave Vincent an opportunity to prove himself, without Theo having to risk his reputation at Goupil's. All he had to do was submit the work, the rest was up to the jury of the Salon.

Eager to make a real start on his career and grateful for Theo's encouragement, Vincent nevertheless felt that none of his work was worth sending. But the gesture had restored his self-confidence, and he wrote back promising to send Theo some new peasant portraits, 'because [...] it would be useful if you have something to show people you might happen to meet at the Salon, even if they are only *studies*' [488/395].<sup>11</sup> He subsequently sent him another letter, tentatively



2. Vincent van Gogh, *The Ploughman/De ploeger*, 1884. Wuppertal, Von der Heydt-Museum der Stadt Wuppertal.



suggesting that the portrait studies he had been working on for some months might culminate in a large, structured composition. 'As for me, I cannot show a single *painting* yet, nor even a single *drawing*. But I am doing *studies*, so I can imagine that a time may come when I shall also be able to produce compositions if I wish. Besides, it is difficult to say where the study ends and the actual painting begins. I have been considering working out a few large pieces [...] like figures against the light of a window, for instance (fig. 4). I already have studies of heads, both against the light and in the light, and I have made several versions of the whole figure [...]. En face and in profile. However, I don't know whether I shall manage to complete it, because it is a difficult effect' [489/396].

#### STUDIES

Van Gogh must have made the first sketches (cat. 7-8) for his 'peasants around a platter of potatoes' soon after writing this letter [493/398]. It seems that a short time later he sent Theo an example of his work, probably the small, spontaneous oil sketch (cat. 9). Although it is uncertain exactly when this took place, there is no doubt that he was working on the subject before his father's death on 26 March, because their correspondence suggests that Theo had seen an early proof of the peasant family eating potatoes when he came to Nuenen for the funeral [493/398].<sup>12</sup>

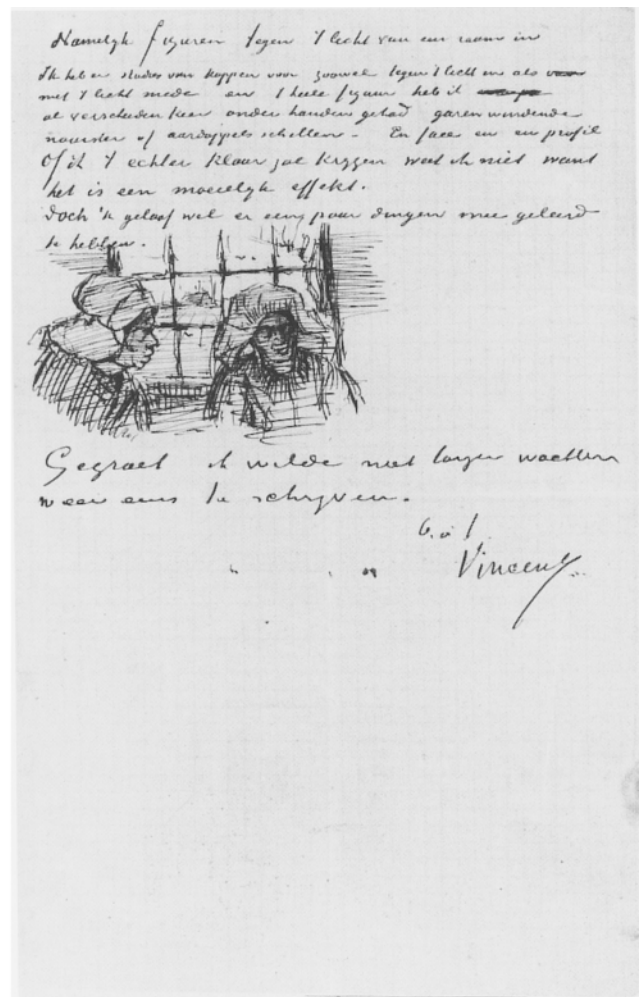
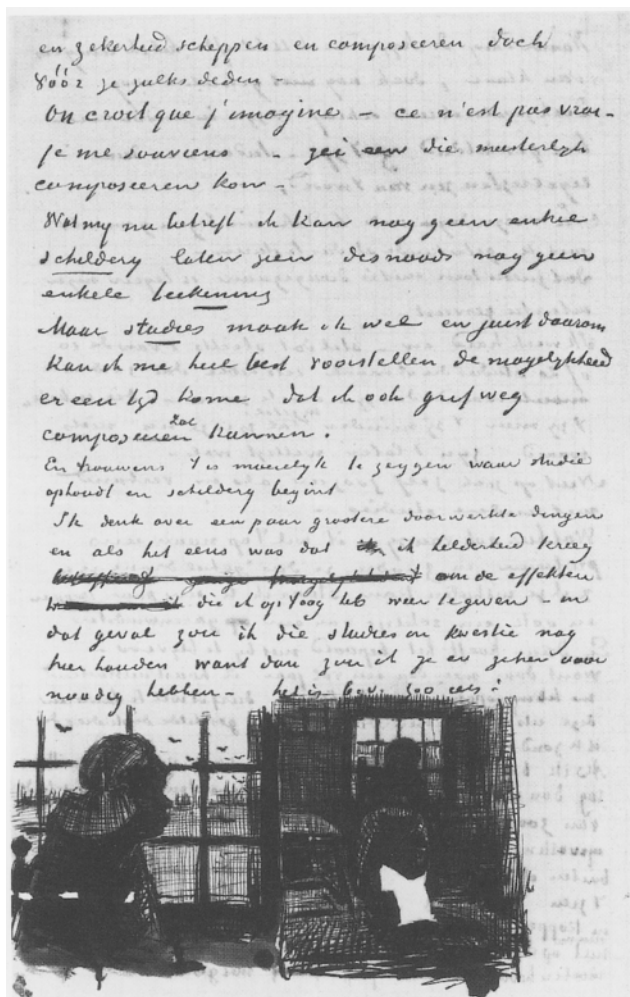
The funeral had interrupted Vincent's efforts to produce 'important' compositions, but in early April he

returned to work on the motif of the peasant meal: 'whether or not this succeeds,' he announced, 'I am going to start on the studies for each of these figures' [493/398]. In the space of three days, between 6 and 13 April, he made the large study which is now at the Kröller-Müller Museum in Otterlo (cat. 10). He enclosed a sketch of the composition in one of his letters to Theo and sent him a second, quick 'scribble' (cat. 12), 'more precise than the last', once the study was finished [496/400]. As if this were not enough, he made a lithograph of it from memory and immediately sent prints to Theo with explicit instructions to forward some copies to the Parisian art dealer Portier (cat. 13).

To lend extra interest to the work he altered the composition of his first studies (cat. 7-9) and added another figure to the original four. At the same time, he



3. 'Carte de visite'. Photograph after/Foto naar *The Ploughman/De ploeger*, 1884. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).



4. Letter to Theo/brief aan Theo, March 1885. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).

introduced a new theme by showing the group drinking coffee or, more probably, a brew of chicory.<sup>13</sup> Like the small oil sketch, the second sketch is primarily a study in *clair-obscur* (cat. 10). The paint has been applied roughly and with little definition. Van Gogh referred to it as a 'sketch', a 'rough sketch' and a 'study', but the term *pochade*, which was used by landscape painters at the time, would be more accurate to describe the quick, unfinished draft with only the bare outlines of an *esquisse* and only the roughest indication of shading.<sup>14</sup>

However, Van Gogh's canvas was too large to be either a *pochade* or an *esquisse*, nor was it his intention to leave it unfinished. 'I have not been able to work it out as well as I wanted,' he confessed to his brother. 'I spent 3 whole days painting from early until late and on Saturday evening the paint was getting to the stage

where further work would be impossible until it was completely dry' [496/400]. From this account, it would seem that the canvas was not meant as a study for the final version but as a sketch in its own right, which might ultimately have become a *tableau*.

To understand why Van Gogh did not work the sketch into a painting but almost immediately tackled the same subject on a fresh canvas 'with a few alterations', we need to know how he saw the result [497/401]. He had painted the figure piece from life and was proud of the fact that he had managed to achieve a structured composition without losing the spontaneity of the study. 'At the point which I have now reached,' he explained to his brother, 'I should be able to give a true impression of what I see' [495/399]. In spite of its faults, he added with conviction, the work had 'a certain life in it'

[497/401]. Van Gogh had certainly made progress compared with his rather contrived, academic sketches for Hermans (fig. 2), but the real test of his skill lay ahead. He was still faced with the difficult task of transforming the sketch into a fully-fledged painting which combined the spontaneity of his first impression with the detailed finish of a true *tableau*.

Interestingly, Van Gogh was not sure while working on the sketch whether he had yet acquired the skill to reconcile these almost conflicting aims. 'I know that the great masters, especially in their mature, experienced years, were able to finish a piece and still keep the life in it. But that is something which is certainly beyond me at the moment' [495/399]. When he nevertheless decided to tackle a definitive painting, it made sense, in view of the uncertainty he felt, to start afresh with a new canvas. He knew he was likely to destroy the vitality of the original draft in the process of transforming the sketch into a final picture, whereas the method he had now chosen would enable him to reproduce the spontaneity of the study in the 'definitive painting' [497/401].

It may seem strange at first that he decided to make a lithograph of the sketch (cat. 13). Although he was proud of what he had accomplished, it was not entirely logical to reproduce a study when he was about to make a more finished version. For this reason, the lithograph was evidently not meant to proclaim his success with the sketch, but to announce that the final painting was soon to follow. Although he had not yet even started the work, the impulsive artist was sufficiently confident in the project to advertise in advance. The letter he sent Theo together with the lithographs optimistically predicted that the final work 'would perhaps be one that Portier could display, or that we could send to an exhibition' [497/401].

The 'actual' painting (cat. 14), which he had by now decided to call *The Potato Eaters*, was completed between 13 April and the beginning of May on an even larger canvas [501/404]. It had been 'a tremendous struggle, but I am extremely enthusiastic about it, although I constantly feared that nothing would come of it' [501/404]. Unlike the study, it was painted not from life but in Van Gogh's studio at the home of the curate Schafrat. It was rendered 'mainly from memory' [501/404], as the budding artist was eager to demonstrate that he not only had the talent to reproduce what he saw but that he also possessed the precious gift of imagina-

tion: 'I think there will be something quite different in it from anything you have seen me do before – at least so clearly. I mean there is life in it. I am painting it *by heart on to the canvas itself*' [500/403]. He only made fresh studies for the faces, although it is difficult to identify which ones he used, and he also returned to the cottage of an evening to touch up 'odd bits on the spot' (cat. 25–28). The letter continues: 'In painting I use my head as well, by which I mean my thoughts or imagination, which is absolutely not the case in *studies*, where the creative process *may not* play a part, but where one finds *nourishment* in reality to feed the imagination, to make it more accurate. You will remember the words I wrote to Portier: "Jusqu'à présent je n'ai fait que des *études*, mais les *tableaux* vont venir"' [500/403].

Afraid of working the painting to death, Van Gogh took *The Potato Eaters* to his friend Kerssemakers in Eindhoven at the end of April. Between about 2 and 4 May, he nevertheless retouched it with a fine brush [501/404].<sup>15</sup> He then took the canvas back to Nuenen, where he worked on it once more. He was evidently finding it difficult to achieve both finish and spontaneity, for he returned to the cottage yet again and retouched the canvas 'from life' [502/405]. At this point, desperately anxious for a response from Paris, he abandoned his plan to make a lithograph after the new piece and, on 6 May, packed the barely dry canvas in a flat crate and dispatched it to his brother [504/407]. The crate, marked 'V[incent] 1', was the first consignment containing what he considered to be a real painting [504/407]. The canvas, he suggested to Theo, should be displayed against 'a colour such as gold or copper', but his brother had to wait before buying a frame 'because at the moment the money would be better spent on making new [paintings]. And we can always arrange the frames when we have collected a few together' [504/407].

#### CRITICISM

The project that Vincent had pinned his hopes on proved less successful than he had anticipated. *The Potato Eaters* was not exhibited, nor did Theo show it to the influential art dealer Durand-Ruel, as Vincent had impulsively requested [501/404]. Moving cautiously, Theo decided first to sound out his immediate circle of



acquaintances. The only people who are known to have seen the work are Theo's neighbour, Alphonse Portier, an enthusiastic rather than successful dealer in Impressionist work, and an older artist friend, Charles Serret.<sup>16</sup>

According to Vincent's acquaintance Kerssemakers, Theo had been impressed by the piece, for 'a few days after sending that sombre painting [...] to his brother in Paris, he [Vincent] told me with great excitement that his brother had written about it in the most favourable terms, and he was naturally filled with delight. His brother had said that just by looking at the painting one could hear the *dogs of the sitters clacking together*, which was of course grist to his mill'.<sup>17</sup> Yet all that emerges from Vincent's correspondence is that Theo made a number of critical remarks and, like Serret, thought the torsos of the figures worse than the heads [522/418]. Less interested in Theo's views than in what art dealers thought, Vincent held his peace. 'Enfin, as it is painted so it is painted, and we shall do it again some day – but certainly not like this' [505/408].

Like Serret, Portier cared little for the murky tone and colours, which were indeed unusually dark by French standards. 'Yet I am content,' Vincent wrote, 'that they nevertheless saw some merit in it' [509/410]. Theo, who may have exaggerated the art dealer's praise, advised Vincent not to set his hopes too high, but his words fell on deaf ears: 'Tell him frankly that after his sympathetic remarks about my work I plan to do my absolute best to send work to him, and that I shall count on him to make every effort to show my work' [509/410].

Van Gogh had evidently gained confidence after sending *The Potato Eaters*, and although the painting had received more criticism than praise he refused to be discouraged. His high expectations had not been met but the enterprise was not a complete failure. As Theo wrote to his mother, Serret described Vincent's works with Theo in Paris as immature but promising: 'If he continued to work & managed to develop his idea he is certain that he would surpass Millet in expression'.<sup>18</sup> In another letter he mentioned that painters in particular 'consider it promising. Some see beauty in it, precisely because the characters are so genuine. For it is true that toil & poverty have left their mark on most of the peasants in Brabant, and their faces are hard rather than pleasing'.<sup>19</sup> Such comments must have restored Vincent's faith in his artistic ability as well as his financial prospects. The first tentative contacts in the art market had already

been made and the brothers now simply needed to consolidate them, for Vincent was confident that it would 'not be very long before we can show more important things' [522/418].

All that marred his optimism about the future was the relentless criticism of his friend Van Rappard, whose withering response to the lithograph Vincent had sent has become almost legendary. 'You will agree that such work is not serious. Fortunately you can do better than this. But then why have you observed and treated everything so superficially? Why haven't you studied their movements? They look so posed. That genteel hand of the woman at the back is completely unrealistic! And what relationship is there between the coffee kettle, the table and the hand lying on top of the coffee pot? [...] How dare you associate the names of Millet and Breton with such work? Art is too lofty, in my opinion, to be treated with such nonchalance' [507/R51a].<sup>20</sup>

Deeply upset, Van Gogh immediately ended the friendship. 'Some of your comments are perfectly correct, but your view as a whole: *no*,' he later replied [516/R54]. *The Potato Eaters* was not without flaws, he admitted, but it should not be judged by its technique alone. He felt that his work, whatever its shortcomings, would always have 'a certain life of its own and a *raison d'être* which will outweigh the mistakes – in the eyes of those who appreciate character and *let things touch them*' [529/R57].

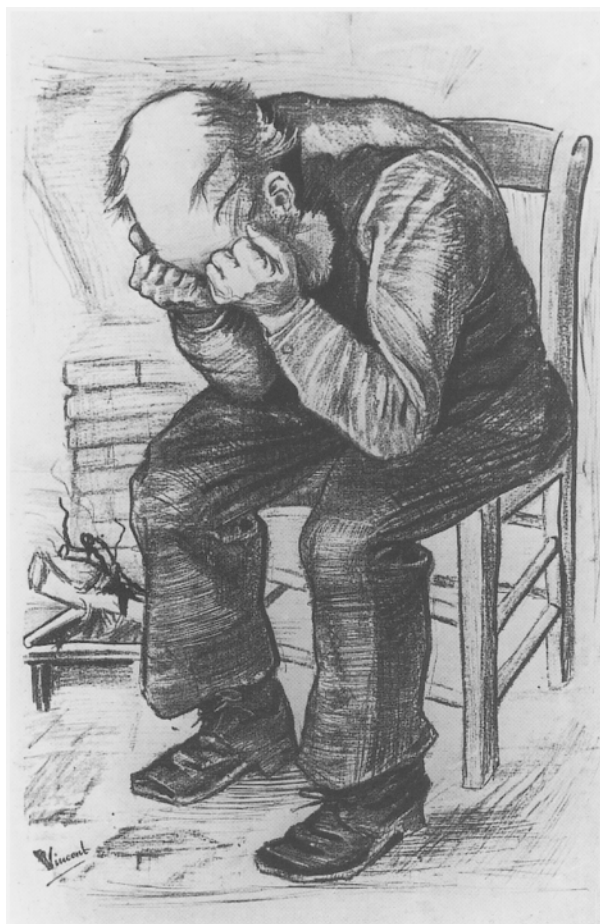
Van Gogh believed that the object of art was to reach the soul, hence his credo that content was more important than form. His slightly bookish ideas of what art could achieve was a legacy of his religious past, yet even after deciding to become a painter he still tended to lose sight of the difference between art and literature. Throughout his years in Holland, he played down the importance of technique. Above all, he believed, painting should 'inspire [people] to feel or think' [503/406]. His impassioned defence of Jozef Israëls's *Alone in the World* and *Past Mother's Grave* (Amsterdam, Stedelijk Museum) after a visit to Amsterdam in early October 1885 encapsulates his views (fig. 5): 'Let them go on about technique as much as they like in their hollow, hypocritical terms – true painters are guided by the consciousness known as sentiment. Their souls, their minds are not there for the brush, the brush is there for their minds' [537/426].

In Van Gogh's view the true aim of art was to express

5. Jozef Israëls,  
*Alone in the  
World/Alleen op  
de wereld*, 1878.  
Amsterdam,  
Rijksmuseum.



6. Vincent van  
Gogh, *At Eternity's  
Gate/Op de  
drempel van de  
eeuwigheid*, 1882.  
Amsterdam, Van  
Gogh Museum  
(permanent loan  
Vincent van Gogh  
Foundation).



the human spirit. He had made a tentative effort to do so in figure drawings such as *The Bearers of the Burden*, *Worn Out* and *At Eternity's Gate* (fig. 6), but *The Potato Eaters* marked his first attempt to achieve this goal in a painting. Although he did not give it a similarly anecdotal title, his depiction of a peasant meal was a comparable statement on the human condition. In his view, the artistic quality of the work lay not in its technical form but in his frank and sincere portrayal of the lives of country people. Hence his outrage at Van Rappard who, he felt, had entirely missed the point.

#### PHYSIOGNOMY

The meaning of *The Potato Eaters* should be sought in Van Gogh's reasons for recording the archaic way of life of simple country people, unspoiled by industrialisation. As he saw it, the sacred meaning of life was enshrined in toil on the land, governed by the inexorable progression of seasons. In contrast to city-dwellers, country people had not lost touch with nature. Hence his statement that 'peasants are a world apart, better in many respects than the civilised world' [501/404].<sup>21</sup>

This is not to say that Van Gogh idealised peasants. Like Millet, he also wanted to expose the distasteful effects of their harsh, debilitating lives. In a sense this is



7. Vincent van Gogh, *Portrait of a Peasant Woman*/Portret van een boerin, 1885. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).

the message contained in *The Potato Eaters*. 'It might turn out', he wrote to Theo, 'to be a *real peasant painting*. I know that it is. But if people prefer to see a syrupy version of peasant life, let them. I personally believe that it is better in the long run to paint them coarse as they are than to give them a conventional charm' [501/404].

Van Gogh tried to express that coarseness not only in the hands roughened by work but, above all, in the faces. Here he was consciously following Millet's example. He had been deeply impressed by Sensier's *La vie et l'oeuvre de J.-F. Millet*, from which he learned that the French painter had in later life been preoccupied with 'the study of human types, the importance of physiognomy'.<sup>22</sup> Sensier observes that Millet was astounded by 'the ugliness' of country people, yet 'he did not flinch from including in his rustic compositions rather crude, or at least uncultivated-looking figures, whose expressions seem to confirm that human beings are not always superior to animals'.<sup>23</sup>

Inspired by this example, Van Gogh sought models for

his peasant portraits who corresponded to the descriptions in Sensier's biography. His friend Van der Wakker from Eindhoven recalls that he made a deliberate point of choosing 'the ugliest models'.<sup>24</sup> In The Hague he had hired a 'real specimen' to pose for his sketches for *The Potato Diggers* (fig. 4), 'a young farmhand [...] with something broad and rough and *non ébarbé* [unpolished] about him' [358/295], while the expression in a portrait he sent his brother soon after *The Potato Eaters* can only be described as bestial (cat. 22). The work was inspired by Zola's *Germinal* and, as he explained in a letter to Theo, the woman's expression recalled 'a lowing cow' [509/410].<sup>25</sup> In fact the dark background in this particular portrait makes it difficult to see what he means, but the same intention is perfectly clear in some of his drawings from the same period (fig. 7).

His first attempts to portray peasants with brutish expressions date from December 1882, soon after he had read Sensier's biography of Millet.<sup>26</sup> He made two drawings experimenting with such faces (fig. 8-9). One was 'a kind of cockerel type', he wrote, whilst the other had 'broad shoulders, rather thick-set, somewhat like an ox, in that his entire demeanour has been shaped by his toil on the land. His face, you might say, is more like an Eskimo's, with thick lips, broad nose' [293/251].

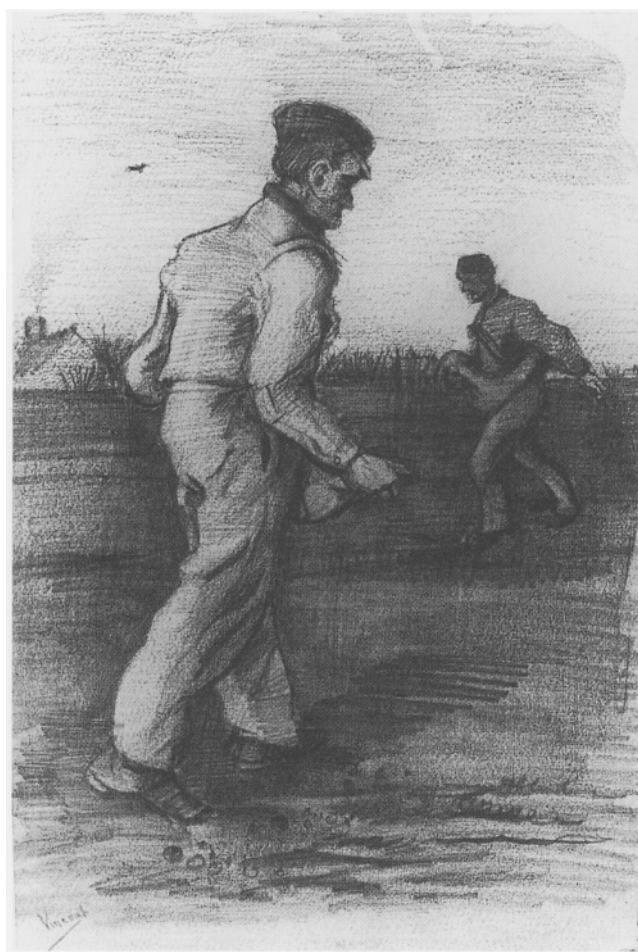
It thus transpires that his efforts to render these different expressions were informed by prevailing clichés. His reference to Eskimoes can be traced to a book he had read in Brussels, based on the writings of Gall and Lavater.<sup>27</sup> This work describes the expressionless faces of Eskimoes as the reflection of an inner deficiency, and this was undoubtedly Van Gogh's association with the rustic labourer.<sup>28</sup> The stereotypes he found in this book would also explain the preference he mentioned in Nuenen for models with 'coarse, flat faces, low foreheads and thick lips, not sharp ones, but full and Millet-like' [454/372]. A flat face with 'virtually no curves in the upper half' and a low brow was supposedly a sign of 'stupidity and stubbornness, lacking sensitivity'.<sup>29</sup> Thick lips betrayed 'a high degree of coarseness with an element of cunning' but, combined with prominent cheekbones, they were typical of the African, 'a totally unintelligent being'.<sup>30</sup>

Gross, brutish, ugly, stupid and boorish – these were the qualities Van Gogh sought in his peasants. Fleshy lips, prominent cheekbones and flat foreheads can be seen not only in his individual portraits of rustic people (fig. 10),

but also in his *Potato Eaters*. All the figures have exaggerated lips and cheekbones, whilst the man on the left with the protruding ears and the woman with the flattened face are nothing less than caricatures, obviously meant to shock. The large, wide-open eyes of the two figures on the left can also be seen in many of the individual portraits (fig. 11). Van Gogh was presumably trying to give them a distinctly animal expression. According to Lavater, these saucer-like eyes were probably intended to convey 'the stark contrast between the animal and the human eye. They are incapable of expression except for the occasional look of surprise, devoid of intelligence. It is impossible to read anything else in them; such eyes never betray a single thought'.<sup>31</sup>

In short, *The Potato Eaters* was an attempt to portray peasants in their purest and most primitive form. Following Millet's example, Van Gogh wanted to open

the eyes of his contemporaries to those 'who live in nature' [878/614a]. The peasants he depicted lived in harmony with nature and therefore deserved respect. Van Gogh wanted to portray their affinity with nature not only in their crude, lumpen faces but also in their simple meal. As he explained to Theo: 'I wanted to convey the idea that the people eating potatoes by the light of an oil lamp used the same hands with which they take food from the plate to work the land, that they have *toiled with their hands* – that they have *earned* their food honestly' [501/404]. This statement, together with Van Gogh's notion of the animal nature of the true peasant, echoes a well-known passage from La Bruyère's *Les caractères de Théophraste* of 1688 which, according to Hollister Sturges, had been 'a standard reference for paintings of peasants' since the middle of the nineteenth century.<sup>32</sup> Sensier quoted the text in his biography of



8. Vincent van Gogh, *Sowers/Zaaiers*, 1882. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).



9. Vincent van Gogh, *Sower/Zaaier*, 1882. Amsterdam, P. and N. de Boer Foundation.



Millet and, in the author's view, Millet's *Man with the Hoe* (fig. 12) was a representation of this 'shocking passage from La Bruyère. "One sees a variety of wild animal, male and female, all over the countryside, black, drab and scorched by the sun, bound to the soil which they dig and work with immutable resolve; they speak with a single voice, and when they rise to their feet they reveal human faces, and they are indeed human. At night they retreat into caves where they live on black bread, water and roots; they spare others the effort of sowing, tilling and harvesting in order to live, and should

therefore not want of the bread they have sown".'<sup>33</sup>

Van Gogh deliberately chose the colours and style of *The Potato Eaters* to express the peasant's natural affinity with the soil. This was also in imitation of Millet who, according to an anecdote in Sensier's biography, had painted his peasants in the colours of the earth which they sowed.<sup>34</sup> Although the large study had been done predominantly in blue (cat. 10), the final version was mainly brown. Van Gogh was particularly explicit about his reasons for painting over the faces: 'The colour in which they are now painted is the colour of a dusty potato,



10. Vincent van Gogh, *Portrait of a Peasant Woman/Portret van een boerin*, 1884. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).



11. Vincent van Gogh, *Portrait of a Peasant/Portret van een boer*, 1885. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).

12. Jean François Millet, *The Man with the Hoe/De man met de hak*, 1860–62. Malibu, The J. Paul Getty Museum.



*unpeeled, of course*. While working on them I thought so apt what had been said about Millet's peasants. Ses paysans semblent peints avec la terre qu'ils ensemencent' [502/405].<sup>35</sup> He exaggerated the colours to convey this idea, and employed a rough style in rendering the faces and hands to reflect the harshness of their lives. 'It would be wrong', he wrote to his brother, 'to add conventional smoothness to a peasant painting [...] a peasant painting should not be perfumed' [501/404].

#### INTERIOR

Labourers enjoying their daily meal was a popular theme in European art at this time. Van Gogh probably knew Israëls's *Frugal Meal* of 1876, which had gained the Hague painter a high reputation abroad (cat. 2).<sup>36</sup> In any event, it is known that in 1882 he saw one of the many variants of this motif which Israëls had made over the years (cat. 3). The subject was especially popular in the Netherlands from the mid-1880s on, when it was interpreted by Albert Neuhuys, Bernard Blommers, Bernard de Hoog and countless other minor masters (cat. 6).

Van Gogh's treatment of the theme was quite different from that of his contemporaries. Unlike Israëls and his

followers, he rendered half-length portraits of his peasants, relying solely on their faces and hands to lend expressiveness to the picture. His intimate grouping of the figures recalls De Groux's thematically related *La bénédiction* (cat. 1), which Van Gogh particularly admired, as well as seventeenth-century regent pieces, notably *The Syndics* (fig. 13), which he once described as 'the most beautiful Rembrandt' [537/426].<sup>37</sup> The faces of the potato eaters are lined up in an almost straight row, and, interestingly, in 1882 Van Gogh invoked De Groux's *Bénédiction* in defence of this type of composition, which was favoured by the Realists [278/R16]. Yet there is little point in trying to trace the composition as a whole to any specific example.<sup>38</sup> The way in which the figures are grouped around the table seems to have been achieved mainly through trial and error (cat. 7–10). Only the motif of a child viewed from the back may have been based on an earlier model, although this *trouvaille* is nonetheless fairly common (cat. 1) and it would be difficult to identify any specific precedent.

Van Gogh paid close attention to the interior of the Brabant peasant's cottage, taking pains to include all the details. At the back of the room, near the door on the left, is a box bed set into the wall. A pendulum clock hangs on the enclosing wall beside an illustration of the



13. Rembrandt Harmensz. van Rijn, *The Syndics/De staalmeesters*, 1662. Amsterdam, Rijksmuseum (loan from the city of Amsterdam).

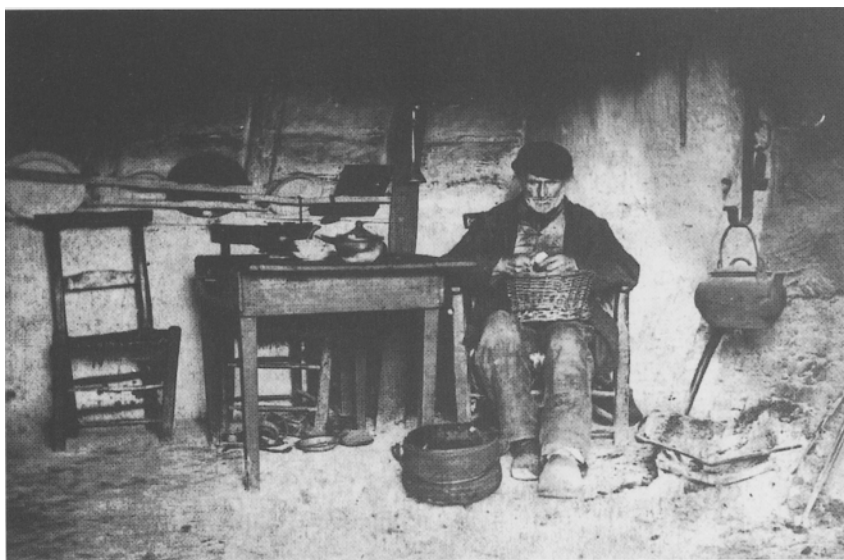
crucifixion with St John and the Virgin,<sup>39</sup> whose purpose was to protect the home. The man on the right and the woman on the left were probably sitting on the low chairs that were common at the time (fig. 14), which explains why they appear to be dwarfed behind what was in fact also a relatively low table.<sup>40</sup> The woman on the right pouring chicory from a copper kettle made for this purpose has the best place near the stove. The hearth wall separates her from the man in the armchair, holding his cup out to be filled. A set of kitchen utensils can just be made out in a clog which can be seen hanging near the rafters high up on the chimney wall, with curtains to the left. Little else can be discerned in the darkness of this corner, and it is therefore useful to compare this part of the room with a later watercolour of an almost identical setting (fig. 15).

The interior in *The Potato Eaters* is modelled on the kitchen of the De Groot-Van Rooij family,<sup>41</sup> whose home can be seen in *The Cottage*, which Van Gogh painted shortly after *The Potato Eaters* (fig. 16).<sup>42</sup> A photograph from 1926 gives a good indication of the size of the interior (fig. 17).<sup>43</sup> Although the hearth had by then been demolished, we can nevertheless see where the stove used to stand. The scene in the painting is viewed from the door on the right but Van Gogh

included far more in the picture than he could actually have seen from this position. It would be impossible to draw the table as well as all the details of the interior from the vantage point he chose, which explains the many inconsistencies in his rendering of the perspective.

He also altered the scene in other ways. One of the roof beams, for instance, runs from left to right in the painting, whereas the photograph shows that it was set down the length of the room and would not have been visible from where the painter was standing. Van Gogh was evidently prepared to compromise his rendering of reality in order to include this distinctive feature of a Brabant peasant interior. For the same reason, he chose to ignore the rules of perspective in order to give a good view of the chair on the left, which is seen from both the side and the back, although the man sitting in the chair is shown only from the side. The room itself was higher than it appears in the painting, but Van Gogh wanted to fill the empty space above the figures' heads with all the details of the characteristic ceiling, and thus inadvertently gave the interior its claustrophobic feel.<sup>44</sup> Finally, the motif itself is not entirely true to life. It was not customary to serve chicory while eating potatoes, but when Van Gogh decided to add a fifth figure to the large oil sketch he felt he also needed to introduce a new

14. Victor de Buck, albumine print, 1886. Eindhoven, Archives for the Eindhoven-Kempenland region (Collection Victor de Buck & Joseph Gindra, permanent loan of the Gemeente Bladel).



15. Vincent van Gogh, *Interior of a Cottage/Boereninterieur*, 1885. Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).



motif (cat. 10).<sup>45</sup> One detail which certainly is authentic is his portrayal of the figures all eating from the same platter, as country people continued to do well into the twentieth century.<sup>46</sup>

Many attempts have been made to identify the sitters who, according to some accounts, may have been members of the De Groot and De Rooij families. However, every proposal – with only one exception – has been based purely on conjecture.<sup>47</sup> According to

Johanna van Gogh-Bonger, both Vincent's mother and his sister Willemien remembered the families, but today it is no longer possible to confirm their identity.<sup>48</sup>

Intriguing as the question may be to biographers, the answer is not particularly relevant to the painting. Van Gogh was not trying to portray individuals but to depict distinctive *types*: for this reason, he placed more emphasis on striking features and expressiveness than on a faithful representation of reality.

**SELF-CRITICISM**

A striking feature of the work is the lack of interaction between the characters. A popular theory was that Van Gogh's oppressed peasants were simply too weary from their labours to show any interest in one another, and

their expressions appeared to confirm this. According to Hope Werness, the young man on the left has 'the same vacant stare as the young woman' and also appears to be exhausted after a hard day's work.<sup>49</sup> Chetham describes the woman as 'too deep in thought and too weary to think. Her concentration while pouring the coffee is



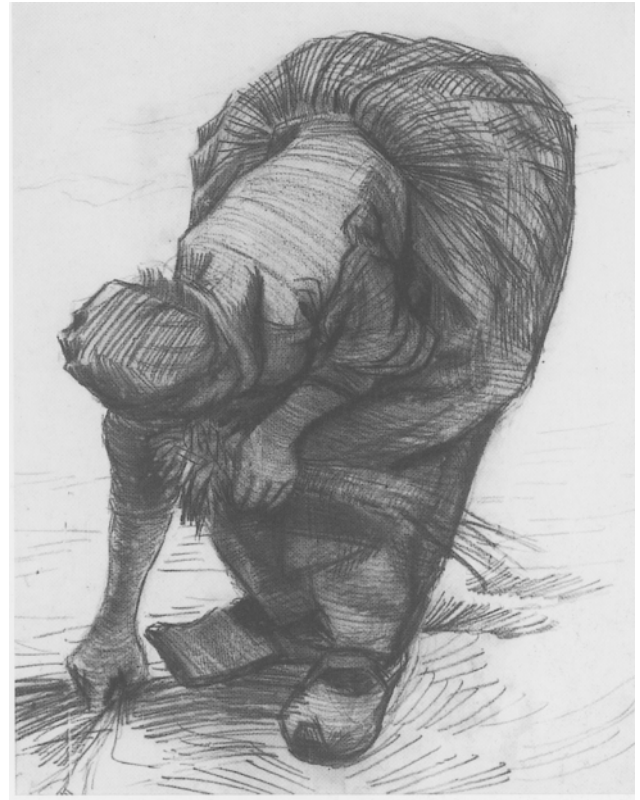
16. Vincent van Gogh, *The Cottage/De hut*, 1885. Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).



17. Photograph from/foto uit Benno J. Stokvis, *Nasporingen omtrent Vincent van Gogh in Brabant*, Amsterdam 1926.



18. Vincent van Gogh, *The Public Soup Kitchen/De gaarkeuken*, 1883. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).



19. Vincent van Gogh, Vincent van Gogh, *Portrait of a Peasant Woman/Portret van een boerin*, 1885. Essen, Folkwang Museum.

almost painful to observe'. Schapiro also saw the peasants as lost in their own thoughts, with two of them on 'the brink of an unspeakable loneliness'.<sup>50</sup> Yet it is doubtful whether this lack of interaction was intentional. It seems, rather, that Van Gogh was finding the same difficulty in composing a natural-looking scene as he had when making his first multi-figure drawings in The Hague (fig. 18).

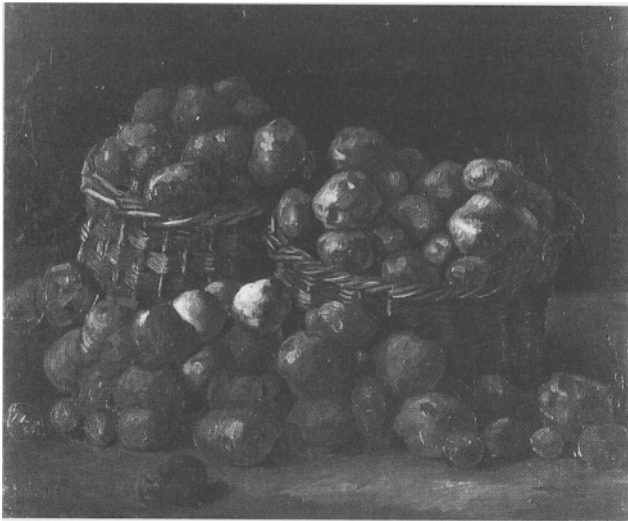
He was certainly well aware of his technical weaknesses. Indeed, for someone who attached more importance to the message than the form, he was unusually sensitive to his shortcomings. When defending himself against his critics, he had done little more than make excuses for his technical failings.<sup>51</sup> Having struggled with *The Potato Eaters* and received his share of criticism, he was confronted with the fact that he could not simply shrug off his defects, and that he was not yet sufficiently competent to tackle a project on this scale.

He had been aware of this when he started *The Potato*

*Eaters* but had decided to put himself to the test in the hope of making progress. As he later explained to Van Rappard: 'I always do *what I can't yet do* in order to learn how to do it' [529/R57]. Nevertheless, he had a more pressing motive for trying this complex composition. Van Gogh wanted to convince the world of his talent and, with this in mind, highlighted what he evidently considered his natural strength – the portrayal of expressive faces. 'I don't know beforehand how I shall do the faces', he wrote in December 1884, referring to his individual portraits, 'but I want to develop the motif from the characters themselves' [479/391].

This, and this alone, was to determine the ultimate form of the composition. Van Gogh used every opportunity to demonstrate his strengths, devoting equal attention to each of the faces and rendering them *en face*, *en trois-quarts* and in profile, whilst doing his best to conceal his inadequacies. Unable as yet to render large, full-length figures, he was obliged to settle for half





20. Vincent van Gogh, *Still Life with Potatoes/Stilleven met aardappelen*, 1885. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).



21. Vincent van Gogh, *Still Life with Bible/Stilleven met bijbel*, 1885. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation)

figures, and this technical drawback left him little choice in his selection of a subject in the peasant genre. Indeed, the motif of figures seated around a table was the only possible option.

When his figures came under criticism, Van Gogh was the first to admit that the painting had been based on his portrait studies. The canvas, as he told Theo after hearing Serret's disparaging remarks, was the product of 'an impression I had gained after seeing the cottage on many an evening by the dim light of an oil lamp, after painting 40 portrait studies, which means that I started from a different viewpoint' [522/418]. His reply to Van Rappard's objections was that the faces and hands were 'the most important' elements [529/R57]. It is revealing, too, that he regarded the faces as the measure of the painting's success, as is evident from his candid response to the criticism he received from Paris: 'I also realise that it has its defects. Yet, precisely because the faces are more powerful, I dare say that the Potato Eaters will retain its strength' [506/409].

Soon after completing the painting he himself had remarked on the unsatisfactory modelling of the figures, which seem to be the result of separate studies. The hands, faces and torsos have been practised individually rather than in relation to one another. Moreover, the torsos, like those in his drawings from The Hague, are relatively flat. He had concentrated too much on colour,

he explained to Van Rappard [529/R57], in the hope of concealing his flaws, but he immediately set about practising drawings of fuller figures (fig. 19). The sheets were intended for Theo and 'especially Serret, to show him that I am certainly not indifferent to the unity and form of a figure' [512/413]. His next step after completing these exercises in sketching was to turn his attention to modelling with colour, trying to perfect the technique in his still lifes (fig. 20).<sup>52</sup>

As far as colour is concerned, Van Gogh had taken pains to apply the complementary colour theories he had learned from Charles Blanc's *Grammaire des arts du dessin*, yet he seems to have been unhappy with the final result,<sup>53</sup> since he painted over many parts of the canvas. Only later did he feel he had mastered his palette, as he remarked with reference to his *Still Life with Bible* in October 1885 (fig. 21). This still life, he told Theo, showed that he was 'now finding it relatively easy to paint a given subject without hesitation, whatever its form or colour' [540/429], while the *Autumn Landscape with Willows*, which he painted a short time later, further strengthened his confidence (fig. 22). 'Never before have I been so convinced that I shall make things that are successful, that I will manage to plan my colours so that I can achieve the effect I want' [542/431].

His difficulty with the facture of *The Potato Eaters* may have stemmed from his painstaking efforts to render the

22. Vincent van Gogh, *Autumn Landscape with Willows*/Herfst-landschap met knotwilgen, 1885. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



23. Vincent van Gogh, *The Peasant. Portrait of Patience Escalier/De boer*. Portret van Patience Escalier, 1888. Pasadena, Norton Simon Foundation.

torsos and interior in the neat, well-formed brushwork which would satisfy academic standards. His real strength lay in his spontaneity, and it was only in October 1885, after visiting the Rijksmuseum in Amsterdam, that he found the confidence to abandon the ambition which had inhibited his natural talent. 'I have seen much that is of use to me. Above all, *enlever* as it is known, which the old Dutch masters did superbly. This *enlever*, in just a few brushstrokes, no-one will hear of it now – but what results they achieved. [...] Is it not disastrous, this compulsion to finish everything' [538/427].

Although Van Gogh must have been fairly critical of his *Potato Eaters*, he never renounced the first real test of his strength. 'What I think of my own work,' he wrote to his sister Willemien in 1887, 'is that the painting of peasants eating potatoes [...] is the best I have ever done' [576/w 1]. He had by then abandoned the dark palette that distinguished his work from Holland for the modern tones favoured by the Impressionists. Yet his feelings about the canvas remained unchanged. The image of rustic life continued to preoccupy him, and in spite of what he had subsequently accomplished, the painting remained dear to him. He compared it to his portrait of *Patience Escalier* from 1888 (fig. 23), which he regarded as



24. Vincent van Gogh, *The Night Café/Het nachtcafé*, 1888. New Haven, Yale University Art Gallery (bequest of Stephen Carlton Clark).

a modern interpretation of his peasant portraits from Holland [663/520].<sup>54</sup> Like *The Potato Eaters*, it was an attempt to portray the peasant at his most primitive. Significantly, Van Gogh likened Escalier to the ‘man with the hoe’ [663/520], referring to Millet’s portrait of the debilitated, primitive peasant (fig. 12). ‘You know the peasant’, he wrote to Bernard, ‘how strongly he smells of the wild, when you encounter the real thing’ [669/B15].<sup>55</sup>

*The Potato Eaters* was important to him not only because of the subject matter but also because of the style. He had used exaggerated colour and drawing to achieve the effect he wanted and for the rest of his life he was to regard this rejection of academic standards as an invaluable personal triumph. He made this point while commenting on *The Night Café* (fig. 24), in which he had used exaggerated colours to express human passion. Referring to the violent complementaries he had chosen, he described the canvas as ‘one of the ugliest I have done. It is comparable to the *Potato Eaters*, yet nevertheless different’ [679/533].

His assessment of *The Potato Eaters* was also influenced by his lifelong ambition to make a career as a figure painter rather than as a landscapist, and he would surely have realised from the criticism levelled at the painting that he possibly lacked the talent to achieve this ideal.

Although he never actually said so, he must have been disappointed with his laboured, unnatural-looking group of figures. In any event, he never again tried his hand at a large composition with more than one figure. And whilst it is true that in Saint-Rémy he briefly contemplated a new, modern version of the subject, he abandoned the project after the first preparatory sketches (cat. 32–38). His only attempt at a composition with several figures from memory was his *Recollections of the Garden in Etten* (St. Petersburg, Hermitage), which he tackled in Arles, but the venture ended in frustration.<sup>56</sup> This type of work was simply not his forte.

#### REPUTATION

Although the significance Van Gogh had attached to *The Potato Eaters* was only appreciated after the publication of his letters in 1914, the painting had long been accepted as an important, if controversial, work. In 1901, the French critic Leclercq had referred to the ‘characteristic and most important work’ from his Dutch period, while in 1906 the German Julius Meier-Graefe described the piece as the ‘best known and most unusual of the day, though not the best’.<sup>57</sup> The Dutch critic Plasschaert was even more forthright, referring to *The Potato Eaters* in 1905 as Van

Gogh's 'most famous, most disputed, most ridiculed work'.<sup>58</sup>

Theo and, later, Johanna van Gogh-Bonger were impressed by *The Potato Eaters*, their enthusiasm probably fired by Vincent's. It was one of the few paintings from his Dutch period that Johanna was reluctant to part with. It hung above the mantelpiece in the dining room of Theo's Paris flat, where it drew the attention of his friend, the writer Frederik van Eeden: 'A large oil painting of a rustic interior in drab and ugly colours, it had an exceptional impact because of the almost Japanese-style caricature figures'.<sup>59</sup> The canvas was given an equally conspicuous place in Johanna's subsequent homes. In Bussum, where she lived until 1903, it was prominently displayed above the living room hearth.<sup>60</sup> It hung in the same place in the upstairs apartment she moved to in Amsterdam and, when her son moved to Laren in 1928, he observed what had apparently become a family tradition and once again hung it above the fireplace.<sup>61</sup>

The most important work from Van Gogh's Dutch period, *The Potato Eaters* was shown at all the posthumous retrospectives which the family helped to organise in order to promote the artist's work. Theo displayed it at the exhibition he arranged with Emile Bernard in his old apartment on Rue Lepic together, where the painting caught the eye of the journalist Johannes de Meester, who commented on 'the sombre colours [...] not beautiful and sombre, but superb' and compared the piece to Jozef Israëls's interiors.<sup>62</sup> *The Potato Eaters*, however, as he was to emphasise in a second article, was 'partly the product of a lack of expertise and partly an expression of the artist's own nature; the conception is more fervent, the lines harsher, the colours ugly and more sombre [...] compared with the delicate manner of the Dutch, it anticipates the greatness that Van Gogh was to achieve'.<sup>63</sup>

In 1892, the painting was shown in the retrospective which Johanna initiated at the Panorama Building in Amsterdam. It was the only work selected from Van Gogh's Dutch period.<sup>64</sup> The piece was again displayed in public four years later, this time in Paris, when Johanna sent fifty-six works for the Van Gogh exhibition organised by the art dealer Vollard. Although *The Potato Eaters* itself was not for sale, it was apparently intended to heighten interest in the Dutch paintings that were.<sup>65</sup>

The fourth exhibition for which the work was

selected was the large, successful Amsterdam retrospective of 1905, where *The Potato Eaters*' reputation as a *chef d'oeuvre* was at last established beyond question.<sup>66</sup> To underline the importance of the piece, the catalogue compiled by Johanna's husband, Johan Cohen Gosschalk, included lengthy passages from Van Gogh's letters concerning his own work.<sup>67</sup> Gosschalk had studied Vincent's correspondence and was the first to appreciate the biographical significance of the painting. He described it as his 'first major composition, a task he had begun with high expectations and for which he had made lengthy preparations, devoting to it all his energy and perseverance'.<sup>68</sup>

In the meantime, the first reproduction of the painting had already appeared. It was published in Marius's *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw* in 1903 (fig. 25),<sup>69</sup> while in 1907 the prominent German critic Julius Meier-Graefe included it in his *Impressionisten*.<sup>70</sup> In 1910 he published it again in his popular *Vincent van Gogh*. Two years later the work was even reproduced in Richard Muther's conservative *Geschichte der Malerei*, where it appeared in an appendix on the latest trends in art.<sup>71</sup> The first French publication to include a reproduction of the painting was Theodore Duret's *Van Gogh* of 1916.<sup>72</sup>

#### INTERPRETATION

The critics realised from the start that *The Potato Eaters* was an attempt to portray peasants at their most primitive, but not everyone appreciated the results. In 1892, the work was described as that 'morbid painting of faces with exaggerated animal-like features, people of low degree, who live merely to eat and work'.<sup>73</sup> In 1905 the Dutch art critic Loffelt wrote a devastating review, calling Van Gogh's labourers 'parodies of Millet's well-proportioned figures'. He felt that *The Potato Eaters* had not sought to express the nobility of peasant life. 'If there are indeed creatures as unsightly as Van Gogh's "potato eaters" or his other characters from the peasant and bourgeois classes, why should they be immortalised unless by an artist of the calibre of Hals or Rembrandt, who possessed the ability to exalt the grotesque'.<sup>74</sup>

The peasants in Van Gogh's oeuvre indeed lack the heroism of Millet's lumpen but monumental workers. As a result, the caricature-like portraits drew all the more



25. Photograph after  
'The Potato Eaters'/  
Foto naar  
'De aardappel-  
eters'. From  
G.H. Marius,  
*De Hollandsche  
schilderkunst in de  
negentiende eeuw*,  
The Hague 1903.

attention. The poet Verwey wrote a scathing review in 1912: 'What monstrous beings Van Gogh has created; people whose faces and limbs, through drudgery and poverty or through the warts and misery of their forebears, are distorted, tortured and tormented'.<sup>75</sup> Some, like the leftist writer Frans Coenen, ascribed this idiosyncrasy to Van Gogh's pessimistic view of the world. He saw the Hidde Nijland Collection in 1895, and interpreted Van Gogh's merciless depiction of labourers as an articulation of his own distress: 'The expression of his bitterness and misanthropy is harrowing; it screams from these misshapen figures of poverty-stricken, broken old men, from crones spent before their time from drudgery and care, reduced to wretched skeletons by hunger and want'.<sup>76</sup>

Although Van Gogh was embraced by the Socialists at the beginning of this century as a model of enlightenment, some on the left of the political spectrum were disturbed by his unsympathetic portrayal of labourers in *The Potato Eaters*.<sup>77</sup> The poet Adama van Scheltema, for instance, himself a Social Democrat, described the artist in 1908 as 'a bomb-hurling anarchist'. Van Gogh had 'painted people in such a way as to make the blood of any Social Democrat boil in fury at

someone who regards and portrays his fellow beings in this fashion. He has depicted a peasant family with black swinish faces bowed over their food; he must be denounced for his contempt of his fellow creatures. He has painted people who look like crazed animals, with all that is diabolical in their faces, causing tears of rage to spring to our eyes at his audacity [...] This villain, this awesome offspring of passion and insanity, who never knew human compassion, never shed a human tear [...]; he indeed is our foe'.<sup>78</sup>

It should be pointed out that Scheltema's judgement was based solely on Van Gogh's work and that he had never seen his letters. The painter's sympathies for the country peasant were only to become more widely understood after the publication of his letters in 1914. Before then, even those who admired his work often mistook his intentions. In 1911, for instance, the religious humanist critic Just Havelaar described the brutal portrayal of labourers in *The Potato Eaters* as 'bestial and cynical, the most cruel derision imaginable'. By 1915, however, after reading the letters, he had formed 'a slightly different – and I believe more accurate – view', as he noted in the foreword to his influential *Vincent van Gogh*.<sup>79</sup> His earlier judgements gave way to a

more sympathetic and humane interpretation of the painting. Van Gogh, he says, 'has produced a moving representation of physical wretchedness. I consider it one of the most penetrating studies of the proletariat that has ever been painted'.<sup>80</sup>

After the publication of the letters, this view of Van Gogh's intentions was to dominate the interpretation of the painting. *The Potato Eaters* came to be seen as a statement of his solidarity with the peasant classes. 'Van Gogh was a peasant among peasants, oblivious to social differences, oblivious to all but the peasant', as Meier-Graefe wrote in his novel on the artist. 'He spent much of his time among peasants and weavers in the villages of Brabant; he painted potato eaters and was himself once a potato eater'.<sup>81</sup> Following Meier-Graefe's interpretation, Schapiro's best-selling *Vincent Van Gogh* of 1951 portrays the painter as someone 'who expresses most strongly and fully his social and moral feelings. He was a painter of peasants, not for the sake of their picturesqueness – although he was moved by their whole aspect – but from a deep affinity and solidarity with the poor, whose lives, like his own, were burdened with care. He found in their meal the occasion in which their humanity and moral beauty are strikingly revealed'.<sup>82</sup> A critic for the *Christian Science Monitor* summed up this view in a few simple words: 'His love for mankind was a masterpiece that shines through in this painting'.<sup>83</sup> Even so, Van Gogh's identification with the farm labourers had its limits. He felt a profound sympathy for them, but disapproved of any change in the wretched conditions in which these simple country people lived out their lives. On the contrary, what he wanted to express in his work was precisely the compelling, almost spiritual quality of their gruelling struggle against the brute forces of nature.

In view of Van Gogh's lengthy references to the painting in his letters, *The Potato Eaters* was to become one of the crucial documents of his biography. The style of the work also contributed to its popularity. Since the beginning of this century, his technical ineptitude, which is most evident in his Dutch work, has been seen as a mark of his noble intentions. 'Few artists at the start of their career have the gift to beguile like Vincent', to quote from Marie de Roode-Heijermans's defence of the drawings he made in Holland, which the artist Roland Holst had dismissed as unimportant. 'His very simplicity and lack of sophistication lent the first samples of his art an unaffected and ingenuous quality. He was able to convey emotion, despite his 'faltering' and technical incompetence, because of his childlike honesty and love for his subject'.<sup>84</sup> Robert Rosenblum expressed a similar view in his *Art of the Nineteenth Century* of 1984: 'By any standards [...] *The Potato Eaters* is impossibly awkward, rivalling the early work of Cézanne for unprofessional clumsiness of drawing and brushwork and for unrefined emotion; but it is exactly these qualities that give it such conviction [...] such crudities transform a commonplace scene into one of passionate immediacy of feeling [...]. Van Gogh emerges here almost as a naive, primitive artist of such honesty and force that we believe his every brushstroke'.<sup>85</sup>

But Van Gogh had absolutely no desire to be a naive artist. He saw his technical imperfections not as a deliberate attempt at stylistic effect, but as flaws which he would certainly have avoided had it been within his power to do so. Nevertheless, he considered the message more important than the form and, for this reason, was prepared to turn a blind eye to his shortcomings. In this sense, *The Potato Eaters* was a youthful lapse. He was to abandon this dogma in his later years.



# Van Goghs meesterproef. De aardappeleters

*Louis van Tilborgh*

*De aardappeleters* uit 1885, waaraan een voor de kunstenaar ongebruikelijke, welhaast academische werkwijze ten grondslag lag, was Van Goghs allereerste poging tot een waarachtig meesterwerk. De jonge schilder wilde uit de anonimiteit treden, zijn kunstenaarschap zou na vijf jaar studie voldoende gerijpt zijn. Zijn meesterproef bracht hem echter geen succes. De kritiek op zijn werk bleek groter dan de lof en pas aan het begin van de twintigste eeuw, toen Van Goghs persoonlijke tragiek de bron van een ijzersterke legende was geworden, zou het schilderij zijn opvallend grote faam verwerven.

In tegenstelling tot de roem van Van Goghs meesterwerken uit zijn Franse periode is de reputatie van zijn Hollandse *chef d'oeuvre* echter enigszins omstreden gebleven. Het donkere, als met turf verkregen koloriet, zoals een criticus ooit schreef, is niet bijzonder aantrekkelijk en de tekening en de penseelvoering zijn door de bank genomen onhandig, grof en stroef.<sup>1</sup> De compositie doet bedacht aan en het doek met zijn karikaturale figuren mist tevens 'de beheersing van het groote vlak, waarin Van Gogh in latere jaren zulk een groot meester zou worden'.<sup>2</sup>

Bewonderaars ontkennen deze stilistische eigenaardigheden en gebreken niet, maar zij menen dat Van Goghs ongekunstelde, bijna naïeve opvatting de tekortkomingen doet vergeten. Sterker nog, juist de ongepolijste stijl met zijn talloze gebreken zou *De aardappeleters* zijn uitzonderlijke kracht geven, zoals de Duitse criticus Meier-Graefe beweerde toen hij het werk omschreef als een 'ruig, blaffend schilderij, overgeschilderd, uit de anatomie van geteekende koppen in elkaar gesmeerd, maar een gezicht, een karakter'.<sup>3</sup>

Of *De aardappeleters* een geslaagd doek is, zal zeker niet door iedereen als een actuele kunsthistorische vraag worden ervaren. Uit angst voor subjectiviteit wordt over kwaliteit liever gezwegen, maar wie de plaats van Van

Goghs meesterproef in zijn artistieke ontwikkeling wil aangeven, zal na moeten gaan of de kunstenaar in zijn intentie geslaagd is. Het langs deze weg verworven inzicht over Van Goghs artistieke credo zal tevens vergeleken moeten worden met dat van latere generaties, want alleen zo is het mogelijk te begrijpen waarom het schilderij in de kunstgeschiedenis een vooraanstaande plaats heeft gekregen en in overzichtswerken zelfs een 'mijlpaal in de geschiedenis van de kunst' wordt genoemd.<sup>4</sup>

## EERSTE MEESTERWERK

Van Gogh schilderde zijn *Aardappeleters* tussen midden april en begin mei 1885. Kort daarvoor, op 26 maart, was zijn vader overleden en pas daarna, zo is in deze eeuw wel beweerd, kon de kunstenaar – onverwachts bevrijd van de overweldigende autoriteit van zijn vader – met een ambitieus doek boven zichzelf uitstijgen.<sup>5</sup> 'De schok van het sterfgeval heeft', zo schreef de Utrechtse kunsthistoricus Van Gelder, 'na de eerste consternatie het zelfbewustzijn gesterkt, de zoon [...] zijn roeping doen voelen'.<sup>6</sup>

Deze psychologische verklaring is niet alleen in tegenpraak met het moment waarop Van Gogh zijn eerste schetsen voor zijn grote compositie gemaakt heeft – midden maart, dus voor zijn vaders dood –, maar suggereert ook dat de kunstenaar met zijn *Aardappeleters* van nieuwe, voorheen sluimerend gebleven kwaliteiten blijk gaf. Dit laatste getuigt evenwel van weinig begrip voor Van Goghs artistieke ontwikkeling, want het schilderij is zeker niet het resultaat van een plotseling in april 1885 tot bloei gekomen talent. Het is de berekende poging van een jong, ongeduldig kunstenaar in groei om zich na vijf jaar studie met een yolwassen figuurstuk voor de buitenwereld te bewijzen, waarbij hij alle – onvermijde-

lijke – onvolkomenheden van zijn eerste proeve van bekwaamheid in dit moeilijke, hoog aangeslagen genre op de koop toe wilde nemen.

De hoop op een belangrijk figuurstuk waarmee hij de aandacht van collega's, kunstkenner en handelaars op zich zou vestigen, koesterde Van Gogh al in Den Haag, toen hij de beginselen van de schilderkunst nog maar nauwelijks meester was.<sup>7</sup> In augustus 1883, ongeveer een jaar na zijn eerste oefeningen in olieverf, deed hij met zijn *Aardappelwroeters* een eerste voorzichtige poging tot een grote compositie, maar zijn drang om zich te bewijzen was groter dan zijn ambachtelijke vaardigheid en het schilderij bleef dan ook in een ruwe schets steken (afb. 1).

Ook in Nuenen, waar hij zich eind 1883 vestigde, behoorde een volwassen compositie met meerdere figuren aanvankelijk nog niet tot de reële mogelijkheden. Alleen zijn in opdracht vervaardigde ontwerpen op groot formaat voor de eetkamer van zijn kennis Hermans bevatten voorstellingen met meer dan één figuur (afb. 2). Van twee van deze schetsen, *De ploeger* en *De schaapsherder*, liet de kunstenaar foto's maken (afb. 3), maar of hij de andere voorstellingen ook zo hoog aansloeg, is twijfelachtig. Zijn plan om de schetsmatig gehouden ontwerpen later tot volwassen schilderijen 'op te voeren' liet hij in ieder geval varen – hij durfde dat kennelijk nog niet aan [462/377]. Typerend voor Van Goghs eigen inschatting van zijn toenmalige artistieke mogelijkheden was ook dat hij het aantal figuren beperkt had willen houden tot twee of drie in plaats van de door zijn opdrachtgever gewenste vijf of zes [460/R48].

Twijfelde Van Gogh in Nuenen nog aan zijn vaardigheid in het maken van samengestelde figuurstukken en was het uitwerken van schetsen tot waarachtige schilderijen hem ook nog niet gegeven, over zijn studies naar de natuur was hij inmiddels tevreden. Gedreven door geldgebrek wilde hij zelfs een begin maken met dat werk 'te laten kijken, om het de wereld in te sturen', zoals hij in februari 1884 schreef [430/360]. Hij deed daarvoor een beroep op zijn broer, maar tot zijn verdriet en ergernis had Theo twijfels over de kwaliteit van zijn recente werk. Bovendien bleek zijn broer als jong employé bij de gezaghebbende kunsthandel van Goupil zo zijn bezwaren te hebben om zich onvoorwaardelijk voor de nog onvolgroeide kunstwerken van zijn broer in te spannen.<sup>8</sup>

Toen Van Gogh in de loop van 1884 artistieke voor-

uitgang boekte en zijn palet volgens eigen zeggen 'degelijker en juister' werd en de techniek persoonlijker, viel dat afwijzende standpunt van Theo hem des te zwaarder [470/384]. Zonder de hulp van zijn broer gaf Van Gogh zichzelf eigenlijk weinig kansen op een succesvolle entree in de kunstmarkt. Hij stuurde Theo foto's van zijn recente figuurstukken (afb. 3) en gaf hem keer op keer te kennen dat diens financiële protectie zonder benodigde morele steun weinig zinvol, ja zelfs wreed was.<sup>9</sup> Dat hielp niet. Misschien, zo concludeerde Van Gogh in zijn zoveelste poging om zijn broer over de streep te trekken, 'misschien hebt gij gelijk, dat ik zelf maar voor mijn werk een weg moet zoeken en mijn eigen handelaar worden' [468/382].

Theo ging echter overstag, want begin maart 1885 vroeg hij zijn broer onverwachts naar eventuele inzendingen voor de Parijse Salon van dat jaar [488/395]. Hij was de aanhoudende kritiek van Vincent ongetwijfeld moe en wilde hun inmiddels sterk bekoelde relatie kennelijk niet verder op het spel zetten.<sup>10</sup> Gezien hun tegenstelde belangen was zijn voorstel om het beste werk van Vincent voor de Salon in te sturen een fraai diplomatiek compromis. Zijn broer kreeg een kans zich te bewijzen, maar Theo hoefde zijn eigen naam bij Goupil niet in gevaar te brengen. Hij zou het werk slechts inzenden, het oordeel was aan de jury van de Salon.

Vincent, zo verlangend naar het werkelijke begin van zijn carrière, stelde Theo's verzoek op prijs, maar had geen belangrijk schilderij voorhanden. Dankbaar inspelend op Theo's voorstel beloofde hij hem echter enkele nieuwe boerenportretten te zullen sturen, 'omdat [...] het zijn nut kan hebben gij, als ge bij gelegenheid van den Salon ligt nog al lui ontmoet, iets – zij het slechts *studies*, kunt laten kijken' [488/395].<sup>11</sup> Vervolgens putte de om erkenning verlegen schilder uit Theo's gebaar zoveel zelfvertrouwen dat hij in een volgende brief voorzichtig de gedachte opperde om zijn oefeningen van het enkelvoudige boerenportret uit de afgelopen maanden met een ambitieuze, samengestelde compositie te bekronen. 'Wat mij nu betreft, ik kan nog geen enkel *schilderij* laten zien, desnoods nog geen enkele *teekening*. Maar *studies* maak ik wel en juist daarom kan ik me heel best voorstellen de mogelijkheid, er een tijd komen dat ik ook grofweg componeeren zal kunnen. En trouwens 't is moeilijk te zeggen waar studie ophoudt en schilderij begint. Ik denk over een paar grootere doorwerkte dingen [...]. Het is b.v. zoo iets: namelijk figuren tegen 't licht

van een raam in [afb. 4]. Ik heb er studies van koppen voor, zoowel tegen 't licht en als met 't licht mede, en 't heele figuur heb ik al verscheiden keer onder handen gehad [...]. En face en en profil. Of ik 't echter klaar zal krijgen weet ik niet, want het is een moeielijk effect' [489/396].

#### STUDIES

Niet lang na deze toespelings op een samengestelde compositie met een tegenlichteffect moeten de eerste getekende schetsen (cat. 7-8) voor 'dat geval van die boeren rond een schotel aardappels' zijn ontstaan [493/398]. Aan Theo stuurde hij in een vroeg stadium vermoedelijk de kleine, spontane olieverfschets (cat. 9), maar wanneer dat was weten we niet. Van Gogh heeft in ieder geval aan het motief gewerkt vóór de dood van zijn vader op 26 maart, want uit de correspondentie met zijn broer kunnen we indirect opmaken dat Theo een vroege proeve van de aardappelprikkende boerenfamilie heeft gezien toen hij voor de begrafenis uit Parijs was overgekomen [493/398].<sup>12</sup>

Zijn vaders begrafenis had het zoeken naar de 'importante composities' onderbroken, maar begin april nam Van Gogh het motief van de boerenmaaltijd weer op: 't zij 't gelukke, 't zij 't mislukke, ik ga aan de studies voor de verschillende figuren beginnen' [493/398]. Vervolgens vervaardigde hij in drie dagen – ergens tussen circa 6 en 13 april – de grote, aan het definitieve doek voorafgaande studie die zich nu in het Kröller-Müller Museum te Otterlo bevindt (cat. 10). Tijdens het schilderen stelde hij zijn broer op de hoogte door middel van een briefschets en na voltooiing stuurde hij hem een tweede, losse 'krabbel' (cat. 11-12), nu 'meer precies dan de vorige' [496/400]. Alsof dit alles niet genoeg was maakte de kunstenaar vlak daarna nog een spiegelbeeldige litho, waarvan hij onmiddellijk afdrukken stuurde naar Theo, met de expliciete opdracht er verschillende aan de Parijse kunsthandelaar Portier te geven (cat. 13).

Om het motief meer gewicht te geven, had Van Gogh in zijn nieuwe werk de compositie van zijn eerste schetsen verlaten (cat. 7-9). Aan de oorspronkelijke vier figuren voegde de schilder een vijfde toe en in samenhang daarmee verzoon hij ook een tweede handeling, het drinken van cichorei of koffie, waarmee de voorstelling

aan belangrikheid won.<sup>13</sup> Net als de kleine olieverfschets is het schilderij vooral een studie in het clair-obscur. Opvallend is de rauwe en ongenueanceerde schildertrant. Van Gogh sprak van 'schets', 'ruwe schets' en 'studie', maar het werk met zijn onaffe en weinig bestudeerde factuur lijkt nog het meest op wat destijds onder landschapsschilders een *pochade* genoemd werd – een snelle, alleen in hoofdlijnen uitgewerkte *esquisse*, waarin met de meest simpele weergave van de lichte en donkere partijen kon worden volstaan.<sup>14</sup>

Voor zowel een *pochade* als een *esquisse* is Van Goghs doek echter ongebruikelijk groot. Opvallend is ook dat de huidige, sterk onvoltooide staat van het schilderij onbedoeld was. 'Ik heb haar niet zó ver kunnen doorwerken als mijn voornemen was geweest', bekende de kunstenaar aan zijn broer. 'Ik schilderde er 3 dagen aanhoudend van vroeg tot laat aan door en zaterdagavond begon de verf reeds in een toestand te raken, die het verder werken niet toeliet, tenzij ze eerst geheel gedroogd zij' [496/400]. Gezien deze gegevens mag vermoed worden dat het doek niet als een studie ten behoeve van de uiteindelijke versie opgezet was, maar als een in wezen zelfstandige schets, die wellicht zélf tot een volwassen schilderij had kunnen uitgroeien.

Waarom Van Gogh de schets niet tot een schilderij uitgewerkt heeft, maar vrijwel onmiddellijk de voorstelling 'met eenige wijzigingen [...] in een definitieven vorm van schilderij' op een ander doek hervatte, moet gezocht worden in zijn oordeel over het bereikte resultaat [497/401]. Het figuurstuk was ter plekke geschilderd, en Van Gogh was er naar zijn mening in geslaagd om zijn eerste samengestelde compositie de vereiste levendigheid van een natuurstudie te geven. Dat vervulde hem met gepaste trots. 'Op het punt waar ik nu sta', zo verduidelijkte hij aan zijn broer, 'zie ik kans om een gevoelde impressie te geven van wat ik zie' [495/399] en hij meldde nadrukkelijk dat het werk ondanks fouten 'een zeker *leven*' had [497/401]. In vergelijking met zijn vrij bedachte, naar het atelier ruikende schetsen voor Hermans' decoratie had hij dus vooruitgang geboekt (afb. 2), maar de werkelijke beproeving in zijn streven naar belangrijke composities lag nog voor hem. Dat was het moeilijke, door hem nog niet beoefende uitwerken van schetsen tot volwassen schilderijen, waarbij het spontane, onbevangen karakter van de eerste impressie naar de natuur volgens de aloude academische eis gecombineerd moest worden met de gedetailleerde, in het

atelier zorgvuldig uitgewerkte schildertrant van het ware *tableau*.

Interessant genoeg betwijfelde de schilder tijdens het werken aan de schets of hij in dit stadium van zijn kunstenaarschap wel aan deze haast tegenstrijdige eis kon voldoen. 'Nu weet ik wel dat de groote meesters, vooral in de periode van hun rijpe ervaring en wisten af te maken en het leven wisten te behouden. Maar dat is iets wat ik vooreerst zeker niet zoo zal kunnen' [495/395]. Toen Van Gogh besloot om toch een poging te wagen tot een waarachtig volwassen schilderij, lag het gezien de aard van zijn twijfel voor de hand om zijn voorstelling juist op een ander doek te hervatten. Bij het omwerken van zijn schets tot volwassen schilderij liep hij immers het risico de levendigheid van de eerste opzet te verknoeien, terwijl bij de gekozen werkwijze de onbevengene studie hem bij zijn 'definitieven vorm van schilderij' in het atelier tot leidraad kon blijven dienen [497/401].

Dat hij naar zijn schets onmiddellijk een litho maakte, lijkt op het eerste gezicht vreemd (cat. 13). De kunstenaar was weliswaar trots op zijn prestatie, maar het maken van een reproductie naar een studie terwijl de uitgewerkte versie van de voorstelling bij wijze van spreken op stapel stond, is niet bijzonder logisch. De litho moet dan ook niet begrepen worden als een poging om anderen te informeren over zijn geslaagde schets, maar als een vooraankondiging van het uiteindelijke schilderij. Hoewel er nog geen enkele penseelstreek was gezet, had de als altijd ongeduldige kunstenaar daarin al zoveel vertrouwen, dat hij maken van reclame wenselijk achtte. Bij het versturen van zijn litho's aan Theo voorspelde hij zelfs dat zijn definitieve werk 'er wellicht een [zou] zijn dat Portier exposeeren kon of dat we naar een tentoonstelling konden zenden' [497/401].

Dat 'eigenlijke sch[ilder]ij' (cat. 14), waarvoor hij inmiddels als titel *De aardappeleters* geïntroduceerd had, voltooid Van Gogh tussen circa 13 april en begin mei op een nog groter formaat doek [501/404]. Het was 'een geducht gevecht geweest, maar een zoodanig waar ik veel animo voor heb. Ofschoon telkens ik vreesde dat het er niet op zou komen' [501/404]. Anders dan de studie werd het werk niet direct naar de natuur geschilderd, maar in Van Goghs atelier bij koster Schafrat. De voorstelling ontstond 'grootendeels uit het hoofd' [501/404], want Van Gogh wilde naar de beste academische traditie maar al te graag bewijzen dat zijn jonge kunstenaarschap

niet alleen gebouwd was op de onpartijdige weergave van de natuur, maar ook stoelde op de zoveel hoger aangeslagen verbeelding: 'ik denk dat er nog iets heel anders in komt dan ge ooit van me kunt gezien hebben – tenminste zoo duidelijk. Ik bedoel juist het leven. Dit schilder ik uit het hoofd op 't schilderij zelf' [500/403]. Alleen voor de koppen maakte de schilder gebruik van nieuwe studies, die zich in zijn oeuvre overigens moeilijk exact laten aanwijzen, terwijl hij ter bestudering van sommige details 's avonds naar de hut ging om 'brokken over te tekenen op de plaats zelf' (cat. 25-28). Maar, zo vervolgde hij, 'bij 't sch' laat ik mijn eigen hoofd in de zin van gedachte of imaginatie bijwerken, wat 't geval zozeer niet is bij *studies*, waar geen scheppingsprocede bij plaats mag hebben, doch waar men voedsel haalt in de werkelijkheid van zijn verbeelding, opdat die juist worde. Maar ge weet, ik aan N. Portier schreef: "Jusqu' à présent je n'ai fait que des *études*, mais les *tableaux* vont venir" [500/403].

Van Gogh, bang om het doek dood te schilderen, bracht *De aardappeleters* eind april naar zijn vriend Kerssemakers in Eindhoven, waar hij het werk begin mei met een klein penseel retoucheerde [501/404].<sup>15</sup> Het schilderij keerde vervolgens in Nuenen terug, waar de kunstenaar opnieuw aan het schilderen sloeg. De eis van een even doorwrochte als spontane opvatting stelde hem kennelijk voor grote moeilijkheden, want hij besloot zijn compositie in de boerenhut 'naar de natuur' wederom te retoucheren [502/405]. Daarna kreeg zijn behoefte aan commentaar uit Parijs de overhand. Hij liet zijn voornamen om een litho naar de nieuwe voorstelling te maken varen en stuurde het nauwelijks droge doek op 6 mei in een platte kist naar Theo [504/407]. De kist werd gemerkt 'V[incent] 1', zijn eerste zending met een in zijn ogen werkelijk hoogwaardig schilderij [504/407]. Het doek, schreef hij aan Theo, moest gezien worden tegen 'een toon als goud of koper', maar met de aanschaf van een lijst moest gewacht worden: 'Want we kunnen 't geld voorlopig beter gebruiken voor het maken van nieuwe [schilderijen]. En tot encadrering overgaan als wij er wat bijeen hebben' [504/407].

#### KRITIEK

Zijn meesterproef bracht hem evenwel niet de lauweren waarop hij gehoopt had. *De aardappeleters* zou niet op een

tentoonstelling worden geëxposeerd en het doek werd evenmin door Theo aan de gezaghebbende kunsthandelaar Durand-Ruel getoond, waar Vincent in een overmoedige bui om gevraagd had [501/404]. Voor commentaar zocht zijn voorzichtig manoeuvrerende broer ook niet buiten de eigen, kleine kring van kennissen. Voor zover wij weten toonde hij het werk alleen aan zijn buurman, Alphonse Portier, de meer enthousiaste dan commercieel vaardige handelaar van impressionistisch werk, en een bevriende, oudere kunstenaar, Charles Serret.<sup>16</sup>

Volgens Anthon Kerssemakers werd het schilderij door Theo gunstig ontvangen: 'eenige dagen nadat hij [Vincent] dat donker aangezet schilderij het boerenavondmaal: naar zijn broeder in Parijs gezonden had komt hij zeer geanimeerd vertellen dat zijn broer hierover zoo gunstig geschreven had, waarover hij natuurlijk in de wolken was: hij had geschreven [...] dat ge bij 't beschouwen van het schilderij de *klompen der aanzitters kont hooren rammelen*, nu U begrijpt dat was koren op zijn molen'.<sup>17</sup> Uit Vincents correspondentie met Theo weten we alleen dat zijn broer kritiek had en de torso's van de figuren slechter dan de koppen vond, waarbij hij zich gesteund wist door de opinie van Serret [522/418]. Vincent, meer geïnteresseerd in de mening van kunsthandelaars dan in Theo's commentaar, beaamde dat laconiek. 'Maar enfin, 't is nu eenmaal geschilderd zooals 't geschilderd is en we doen 't nog wel eens over – en dan zeker niet eender' [505/408].

Portier, net als Serret, had weinig op met de voor Franse begrippen ongewoon donkere kleur, 'maar dat zij toch er goede dingen in vonden', schreef Vincent, 'ben ik content over' [509/410]. Theo, die de lof wellicht wat had overdreven, gaf de raad om aan deze vriendelijke woorden van de handelaar niet al te veel conclusies te verbinden, maar dat sloeg de schilder in de wind: 'zeg hem eens franchement dat mijn idee is, ik, als ik na de sympathie welke hij uitte aangaande mijn werk, mijn uiterste best doe om te sturen en dus voet bij stek houd, ik bepaald er op reken dat hij met standvastigheid mijn werk zal laten zien' [509/410].

Uit dit laatste blijkt duidelijk dat Van Goghs zelfvertrouwen na het verzenden van *De aardappeleters* gegroeid was. Hoewel de kritiek op het schilderij groter bleek dan de lof, was hij niet ontmoedigd. Zijn eigen hoge verwachtingen waren niet uitgekomen, maar de artistieke onderneming was evenmin een complete afgang

geworden. Onvolgroeid maar veelbelovend, had Serret zijn naar Parijs gestuurde werken genoemd, zoals we weten uit een brief van Theo aan zijn moeder: 'als hij bleef doorwerken & ertoe kon komen om zijn idé uit te werken hij het er voor hield, dat hij Millet [...] zou overtreffen in uitdrukking'.<sup>18</sup> Met name de schilders, zo schreef Theo in een andere brief aan zijn moeder, 'vinden het veelbelovend. Sommigen vinden er veel moois in, juist omdat zijn types zoo waar zijn, want het is toch een zekere waarheid dat men onder de boeren & boerinnen in Brabant er veel meer vind op wier gezicht de scherpe trekken van hard werken & ook wel van armoe – de zijn uitgedrukt, dan dat men er lieve gezichtjes onder vindt'.<sup>19</sup> Zullen dergelijke berichten Van Gogh gesterkt hebben in zijn artistieke zelfvertrouwen, ook in commercieel opzicht voelde de kunstenaar zich op de goede weg. De eerste, voorzichtige contacten op de kunstmarkt waren immers gelegd en het was alleen zaak ze vast te houden, want het 'zal zoo heel lang niet duren of hetgeen we kunnen laten zien, zal belangrijker zijn' [522/418].

De enige stoorzender in Van Goghs optimisme over de toekomst was de ongezouten, later zo beroemd geworden kritiek van zijn vriend Van Rappard, die op *De aardappeleters* reageerde naar aanleiding van de door Vincent opgestuurde litho (cat. 13). 'Ge zult me toestemmen dat zulk werk niet ernstig gemeend is. Ge kunt meer dan dit – gelukkig; maar waarom dan alles even oppervlakkig bekeken en behandeld? Waarom de bewegingen niet bestudeerd? Nu poseeren ze. Dat kokette handje van die achterste vrouw, hoe weinig waar! En welke betrekking bestaat er tusschen den koffieketel, de tafel en de hand die boven op 't hengsel ligt? [...] En waarom mag die man rechts geen knie hebben en geen buik en geen longen? [...] En durf je dan nog bij zulk een manier van werken de namen van Millet en Breton aan te roepen? Kom! De kunst staat dunkt me te hoog om zo nonchalant behandeld te worden' [507/R51a].<sup>20</sup>

De geschokte Van Gogh zegde de vriendschap onmiddellijk op. 'Details van uw aanmerkingen zijn heel precies, als ensemble: *neen*', schreef hij later in een repliek [516/R54]. *De aardappeleters* bevatte fouten, dat gaf hij toe, maar op zijn techniek alleen kon men zijn prestatie niet beoordelen. Hij schreef dat zijn werk, hoe vol ambachtelijke tekortkomingen ook, altijd 'een zeker eigen leven en raison d'être zal hebben dat die fouten overdonderen zal – in het oog van hen die karakter en

het de dingen door den geest laten gaan apprecieeren' [529/R57].

Kunst moest de ziel aanspreken en vandaar Van Goghs credo dat de inhoud belangrijker was dan de uitvoering. Deze 'literair' getinte opvatting over de mogelijkheden van beeldende kunst had Van Gogh zich in zijn religieuze jaren eigen gemaakt, maar ook na zijn besluit om kunstenaar te worden zou hij schilderkunst en literatuur nog lang met elkaar blijven verwarren. Gedurende zijn gehele Hollandse periode kende hij aan techniek slechts een beperkte waarde toe. Schilderijen moesten bovenal iets 'te voelen of te denken geven' [503/406], en zijn spontane verdediging na zijn bezoek aan Amsterdam in oktober 1885 van de in zijn ogen hoogstaande werken *Alleen op de wereld* (afb. 5) en *Langs moeders graf* (Amsterdam, Stedelijk Museum) van Jozef Israëls, spreekt in dit opzicht boekdelen: 'Laat men lullen van techniek wat men wil met farizeesche, holle, schijnheilige woorden – de ware schilders laten zich leiden door die conscientie, die men sentiment noemt. Hun ziel, hun hersenen zijn niet voor 't penseel, maar 't penseel is voor hun hersenen' [537/426].

Het allerhoogste doel in de kunst, aldus Van Gogh, was het uitdrukken van de menselijke ziel. Met figuurtekeningen als *The bearers of the burden*, *Worn Out* en *At Eternity's Gate* had de kunstenaar daarmee reeds een voorzichtig begin gemaakt (afb. 6), maar *De aardappeleters* was het eerste schilderij waarmee hij aan dat hoogste streven wilde voldoen. Hoewel het doek geen anekdotische, verklarende titel heeft, wilde de kunstenaar met zijn voorstelling van het boerenmaal even diepgaande gevoelens over de menselijke staat oproepen als in de hierboven genoemde tekeningen. Volgens zijn eigen maatstaven school de artistieke kwaliteit van het doek dan ook niet in de uitvoering, maar in de zuiverheid en de hartstocht van zijn geëngageerde boodschap over de plattelandsbevolking. Vandaar zijn woede na Van Rappards kritiek, die louter op de ambachtelijke onvolkomenheden gericht was.

#### FYSIOGNOMIE

De strekking van *De aardappeleters* moet gezocht worden in Van Goghs redenen om het oude, door het industriële leven nog onbezoedelde bestaan van de eenvoudige plattelandsbevolking vast te leggen. In de steeds weder-

kerende, seizoensgebonden landarbeid lag zijn inziens de eeuwige, religieuze betekenis van het leven verborgen. Anders dan in de steden was de band tussen de natuur en de mens op het platteland niet verloren gegaan, en vandaar zijn opvatting 'dat de boeren een wereld op zichzelf zijn, in veel opzichten zooveel beter dan de beschaafde wereld' [501/404].<sup>21</sup>

Dit laatste betekende evenwel niet dat Van Gogh de boeren idealiseerde. Naar het voorbeeld van Millet wilde hij in zijn werk ook de onaangename kanten van het harde, uitputtende boerenbestaan weergeven en *De aardappeleters* ontleent daaraan in zekere zin zijn betekenis. 'En het zou wel kunnen blijken', zo schreef hij aan Theo over zijn schilderij, 'dat het een *echt boerenschilderij* is. *Ik weet dat het dit is*. Maar wie liever de boeren zoetsappig ziet, ga zijn gang. Ik voor mij ben ervan doordrongen dat het op den duur beter resultaten geeft ze in hun ruwheid te schilderen dan conventionele liefde er in te brengen' [501/404].

Die ruwheid heeft Van Gogh niet alleen tot uitdrukking willen brengen in de grove, door de zware arbeid getekende handen, maar vooral in de gezichten van de landarbeiders, waarbij hij zich spiegelde aan het voorbeeld van Millet. Volgens Sensier in zijn door Van Gogh zeer bewonderde *La vie et l'oeuvre de J.-F. Millet* uit 1881 zou de Franse kunstenaar zich op latere leeftijd intensief verdiept hebben in 'het onderzoek naar het karakteristieke type, het belang van de fysiognomie'.<sup>22</sup> De kunstenaar was daarbij gestuit op 'de lelijkheid' van de plattelandsbevolking en, aldus Sensier, 'hij was er niet beducht voor om in zijn landelijke composities een plaats te geven aan gezichten met een grof voorkomen, van een enigszins onbeschaafde persoonlijkheid of op zijn minst onbehouwen, met een uitdrukking die schijnt te willen bekennen dat het menselijke wezen niet altijd verheven is boven het dier'.<sup>23</sup>

Geïnspireerd door dit voorbeeld zocht Van Gogh voor zijn portretten van de plattelandsbevolking naar modellen met vergelijkbare kenmerken. Volgens Willem van de Wakker, één van zijn kennissen uit Eindhoven, koos de kunstenaar onder de landarbeiders stevast 'de leelijkste exemplaren tot model uit'.<sup>24</sup> Een 'echt type' had hij bijvoorbeeld als model ingehuurd voor zijn schetsen voor de *Aardappelwroeters* (afb. 1) – 'een jongen boerenarbeider [...], die iets breeds en ruigs en *non ébarbé* heeft' [358/295]. Niet ruig, maar ronduit dierlijk was de expressie van de op Zola's *Germinal* geïnspireerde kop, die



hij vlak na *De aardappeleters* aan zijn broer stuurde (cat. 22). De vrouw had 'iets als een koe die loeit', schreef hij ter toelichting aan Theo [509/410].<sup>25</sup> Aangezien het gezicht tegen een nachtelijke achtergrond is weergegeven, valt daarin alleen met moeite iets van die intentie te ontdekken, maar het streven naar een vergelijkbare expressie valt in andere tekeningen uit dezelfde periode moeiteloos aan te wijzen (afb. 7).

Van Goghs eerste pogingen om de landarbeiders een dierlijke uitdrukking te geven dateren uit december 1882, niet lang na zijn kennismaking met Sensiers biografie over Millet.<sup>26</sup> In twee tekeningen met zaaiers experimenteerde Van Gogh toen met op dieren gelijkend gezichten (afb. 8-9). De ene was 'een soort van hanetype', schreef hij Theo, de andere had 'breede schoften, iets gedrongens, iets van een os, in dit opzigt dat zijn heele tournure naar 't landwerk staat. Als ge wilt meer het type van een Esquimaux, dikke lippen, breeden neus' [293/251].

Uit dit laatste blijkt dat Van Gogh bij het zoeken naar de juiste gezichtsuitdrukking zich door gevestigde fysiognomische clichés liet leiden. Zijn associatie met Eskimo's is terug te voeren op een boek met uittreksels uit de geschriften van Gall en Lavater, dat hij in Brussel gelezen had.<sup>27</sup> Volgens dit boek was het uitdrukingsloze gelaat van de Eskimo's typerend voor hun gebrekkige innerlijke leven en om die reden bracht de kunstenaar het zonder twijfel in verband met zijn landarbeider.<sup>28</sup> De clichés uit dit geschrift verklaren ook zijn in Nuenen geuite voorkeur voor modellen met 'ruwe, platte gezigten met laag voorhoofd en dikke lippen, niet dat scherpe, maar vol en Millet-achtig' [454/372]. Het platte gezicht 'vrijwel zonder kromming in het bovenste deel' en het lage voorhoofd stonden voor 'domheid verwant aan koppigheid met zeer weinig gevoeligheid'.<sup>29</sup> Dikke lippen werden verbonden met 'veel onbeschaafdheid met enige sluwheid', maar in combinatie met sterke jukbeenderen stonden zij voor het prototype van de Afrikaan – 'een geheel onintelligent mens'.<sup>30</sup>

Grof, onbeschaafd, lelijk, dom, onbehouden en dierlijk – dat waren de kenmerken van het type landarbeider waar Van Gogh naar zocht. Dikke lippen, uitstekende jukbeenderen en platte voorhoofden zijn niet alleen terug te vinden in zijn enkelvoudige portretten van de plattelandsbevolking (afb. 10-11), ook zijn figuren in *De aardappeleters* hebben deze fysiognomische eigenaardigheden. De lippen en de jukbeenderen van alle figuren zijn

sterk geaccentueerd, terwijl de man met de grote oren links en de vrouw met het aflopende gezicht rechts dusdanige karikaturale vormen hebben dat zij zondermeer als afstotend bedoeld zullen zijn. Opvallend zijn verder de grote, opengesperde ogen van de linker twee figuren, die ook terug te vinden zijn in veel van zijn enkelvoudige portretten (afb. 11). Daarmee wilde de kunstenaar zijn figuren waarschijnlijk een extreem dierlijke uitdrukking geven, want dergelijke ogen, zo had Lavater beweerd, 'kunnen niets uitdrukken behalve, een enkele keer, een verbazing zonder intelligentie. Het is niet mogelijk er iets anders in te lezen; nooit verraden zulke ogen een gedachte'.<sup>31</sup>

*De aardappeleters* moet, kortom, begrepen worden als een poging van Van Gogh om de landarbeider in zijn meest primitieve en zuivere vorm te tonen. Naar het voorbeeld van Millet wilde hij de ogen van zijn tijdgenoten daarmee openen voor 'de mens die leeft in de natuur' [878/614a]. De directe, ongecompliceerde band van de boeren met de natuur zag hij niet alleen weerspiegeld in hun ruwe, onbehouden koppen, maar ook in hun eenvoudige maaltijd, zoals blijkt uit zijn uitleg over het doek aan Theo. 'Ik heb [...] wel terdege er op willen werken, men de gedachte krijgde dat die luidjes, die bij hun lampje hun aardappels eten, met die handen die zij in de schotel steken, zelf de aarde hebben omgespit en het spreekt dus van *handenarbeid* en van – dat zij hun eten zo eerlijk verdiend hebben' [501/404]. In combinatie met Van Goghs visie op het dierlijke karakter van de ware boer lijkt die laatste zin welhaast een echo van een destijds beroemde passage over de landarbeider uit La Bruyère's *Les caractères de Théophraste* uit 1688, die vanaf het midden van de vorige eeuw, aldus Hollister Sturges, 'een standaard vergelijking voor schilderijen met boeren' was geworden.<sup>32</sup> De passage werd in Sensiers biografie over Millet aangehaald naar aanleiding van diens *Man met de hak* (afb. 12), waarin de Franse schilder volgens zijn biograaf 'de schrikbarende passage uit La Bruyère' had weergegeven: "Men ziet er bepaalde wilde dieren, mannelijke en vrouwelijke, verspreid over het platteland, zwart, vaal en geheel geblakerd door de zon, vastgeklonken aan de aarde waarin ze wroeten en die ze omwoelen met een onstuitbare koppigheid; ze hebben als het ware één duidelijke stem, en, als ze zich op hun poten oprichten, tonen ze een menselijk gezicht, en inderdaad zijn het mensen. 's Nachts trekken ze zich terug in holen waar ze leven van zwart brood, water en wortels; ze be-

sparen andere mensen de moeite van het zaaien, het spitten en het vergaren om te kunnen leven, en verdienen het aldus dat het ze niet zal ontbreken aan het brood dat ze hebben gezaaid”.<sup>33</sup>

De natuurlijke band van de primitieve landarbeider met de aarde had Van Gogh in zijn schilderij door het kleurgebruik en de schilderijstijl willen versterken. Geïnspireerd door Millet, die volgens een in Sensiers biografie opgenomen anekdote de boeren zou hebben geschilderd in de kleur van de aarde waarin ze zaaiden, had de kunstenaar voor zijn schilderij een vergelijkbaar aards palet gebruikt.<sup>34</sup> Was in de grote studie het blauw nog overheersend geweest (cat. 10), in de definitieve versie domineren inderdaad de bruine tonen. Heel expliciet was hij over de koppen, nadat hij ze had overgeschilderd: ‘de kleur waar ze nu mee geschilderd zijn is zoowat de kleur van een goed stoffigen aardappel, ongeschild natuurlijk. Terwijl ik dat deed dacht er nog aan dat het zoo juist gezegd is van de boeren van Millet. Ses paysans semblent peints avec la terre qu’ils ensemencent’ [502/405].<sup>35</sup> De kunstenaar overdreef in de kleur om zijn bedoelingen duidelijk te maken en dezelfde intentie lag ten grondslag aan de grove schildertrant voor de koppen en de handen, waarmee Van Gogh de ruwheid van het boerenbestaan wilde accentueren. ‘Men zou ongelijk hebben aan een boerenschilderij een zekere conventionele gladheid te geven’, schreef hij aan zijn broer, ‘geparfumeerd moet een boerenschilderij niet worden’ [501/404].

## INTERIEUR

Met zijn *Aardappeleters* sloot Van Gogh aan bij een in geheel Europa destijds populair onderwerp: de dagelijkse maaltijd van de arbeider. Waarschijnlijk kende hij Israëls beroemde *Karig maal* uit 1876, waarmee de Haagse kunstenaar in het buitenland aanzien had verworven (cat. 2).<sup>36</sup> In 1882 zag hij in ieder geval één van de vele varianten, die de Haagse kunstenaar in de loop der tijd op het motief vervaardigd had (cat. 3). In Nederland werd het thema bijzonder populair vanaf het midden van de jaren tachtig, toen kunstenaars als Albert Neuhuys, Bernard Blommers, Bernard de Hoog en talloze andere *minor masters* in het voetspoor van Israëls hun krachten op het thema beproefden (cat. 6).

Van Goghs behandeling van het thema verschilde sterk van die van zijn tijdgenoten. Anders dan in de

voorstellingen van Israëls en zijn navolgers zijn de landarbeiders hier ten halve lijve weergegeven, waarmee de uitdrukingskracht van de figuren beperkt bleef tot de koppen en de handen. Van Goghs intieme groepering van de figuren doet denken aan het thematisch verwante *Le bénédicité* van De Groux (cat. 1), waarvoor de kunstenaar een zwak had, maar ook aan het zeventiende-eeuwse regentenstuk, waarbij gedacht kan worden aan *De staalmeesters* (afb. 14), volgens Vincent ‘de mooiste Rembrandt’ [537/426].<sup>37</sup> De gezichten zijn door Van Gogh welhaast op een rechte lijn weergegeven en interessanter genoeg verdedigde hij een dergelijke, door de realisten populair geworden compositie in 1882 aan de hand van juist De Groux’ *Bénédicité* [278/R16]. Toch is het zoeken naar specifieke voorbeelden voor de gehele compositie weinig relevant.<sup>38</sup> De ordening van de arbeiders rond de tafel lijkt voornamelijk door *trial and error* te zijn ontstaan (cat. 7–14), waarbij alleen de vondst van het op de rug geziene kind wellicht van anderen is overgenomen, maar aangezien deze *trouvaille* tamelijk algemeen is, hoeft ook hier niet aan een bijzonder voorbeeld gedacht te worden.

Opvallend is dat Van Gogh in zijn schilderij vrij veel aandacht besteedde aan de weergave van het Brabantse boereninterieur, waarvan hij kennelijk alle karakteristieken wilde tonen. Links achter, vlak naast de buitendeur, zien we een bedstee. Op de zijwand daarvan hangt, naast de slingerklok, een zogenaamde ‘huiszegen’, een afbeelding van de kruisiging van Christus met Maria en Johannes.<sup>39</sup> De man rechts en de vrouw links zitten waarschijnlijk op de toen gebruikelijke stoel met korte poten (afb. 14), waarmee hun eigenaardig lage plaats achter de – eveneens vrij lage – tafel wordt verklaard.<sup>40</sup> De vrouw rechts, die cichorei schenkt uit de voor dat doel toen gangbare koperen ketel, heeft de voornaamste, want warmste plaats van het gezelschap gekregen: zij zit in de schouw. Tussen deze vrouw en de om koffie vragende man, die op een stoel met armleuningen zit (vergelijk afb. 14), zien we de prominent weergegeven schouwmuur, de zogeheten ‘standvink’. Nauwelijks zichtbaar is de klomp met het keukengerei, die hoog in de schouw hangt. Links daarvan zijn de aan de schouw bevestigde gordijntjes weergegeven, maar aangezien het donkere schilderij op die plaats zijn geheimen nog maar nauwelijks prijs geeft, is het zinvol hierbij ter vergelijking een latere aquarel met een vrij identieke schouw te tonen (afb. 15).

Het interieur van de *Aardappeleters* is gebaseerd op de woonkeuken van de familie De Groot-Van Rooij.<sup>41</sup> Hun woning is afgebeeld op Van Goghs *De hut*, dat vlak na *De aardappeleters* ontstond (afb. 16).<sup>42</sup> Hoe groot de ruimte was, weten we dankzij een foto van het interieur uit 1926 (afb. 17).<sup>43</sup> De schouw is afgebroken, maar de plaats van het haardvuur valt nog te herkennen. Het gezichtspunt in het schilderij is genomen vanaf de deur rechts, maar Van Gogh heeft in zijn voorstelling veel meer opgenomen dan hij logischerwijs vanaf deze plaats kon zien. Het is onmogelijk om de tafel van zo dichtbij weer te geven en tegelijkertijd toch alle details van het interieur op te nemen. Het schilderij bevat om die reden talloze perspectivische ongerijmdheden.

Ook andere details zijn weinig natuurgetrouw. Zo loopt in het schilderij een steunbalk van links naar rechts, terwijl het gebint in werkelijkheid, zoals de foto laat zien (afb. 17), daar haaks op stond en dus niet zichtbaar was vanaf het gekozen gezichtspunt. De onpartijdige weergave van de ruimte moest evenwel wijken voor het tonen van dit karakteristieke element uit het Brabantse boereninterieur. Hetzelfde principe lag ten grondslag aan de wijze waarop de stoel links weergegeven is. Om de zo typerende stoel ten volle te doen uitkomen, verloor Van Gogh het perspectief bewust uit het oog. We zien het meubelstuk zowel van opzij als van achteren, terwijl de man alleen van opzij geportretteerd is. De kamer was – om nog een ander voorbeeld te geven – in werkelijkheid hoger dan in het schilderij, maar de kunstenaar wilde de lege ruimte boven de hoofden met de details van het zo karakteristieke plafond vullen, waardoor abusievelijk de claustrofobische indruk van het interieur ontstond.<sup>44</sup> Ook het motief tenslotte is gemanipuleerd. Cichorei drinken en aardappels eten deed men niet tegelijkertijd, maar toen Van Gogh in zijn grote olieverschets de compositie tot vijf figuren uitbreidde, introduceerde hij om de nieuwe situatie te rechtvaardigen naast het aardappeleten een tweede handeling (cat. 10).<sup>45</sup> Natuurgetrouw is wel het eten uit één schotel, dat nog tot ver in de twintigste eeuw onder de plattelandsbevolking gebruikelijk was.<sup>46</sup>

De identiteit van de landarbeiders meenden velen af te kunnen leiden uit de samenstelling van de familie De Groot en De Rooij, maar alle identificaties – op één na (cat. 19, 20) – berusten op niets dan veronderstellingen.<sup>47</sup> Kondens Vincents moeder en zijn zuster Willemien de arbeiders volgens Johanna van Gogh-Bonger nog herkennen, vandaag de dag blijkt dit een onmogelijke opga-

ve.<sup>48</sup> De biografie stelt de identificatie van de modellen wellicht op prijs, maar voor de betekenis van het schilderij is het van geen belang. Van Gogh wilde in zijn doek immers geen portretten van individuen weergeven maar types: hij gaf de voorkeur aan de markante fysiognomie en de expressie boven de onpartijdige weergave.

#### ZELFKRITIEK

Opvallend is het gebrek aan interactie tussen de afgebeelde arbeiders. Velen ontdekten daarin een bewuste betekenis. De kunstenaar zou daarmee hebben willen aangeven dat zijn door de zware arbeid getekende landarbeiders te moe waren om überhaupt nog op elkaar te letten, waarna hun gezichtsuitdrukkingen ook op die manier gelezen werden. De jongeman links, aldus Hope Werness, had ‘dezelfde wezenloze blik als de jonge vrouw en drukt eveneens het gevoel uit dat hij tot op het bot vermoeid is na zijn harde werkdag’.<sup>49</sup> Volgens Chetham was de jonge boerin ‘diep in gedachten verzonken en te vermoeid om te denken. Haar concentratie op het schenken van de koffie is haast pijnlijk om te zien’, terwijl Schapiro schreef dat de arbeiders ‘door hun eigen gedachten in beslag worden gehouden en twee er van verkeren zelfs op de rand van een uitgesproken eenzaamheid’.<sup>50</sup> Het is evenwel twijfelachtig of Van Gogh het gebrek aan interactie tussen de verschillende personen bewust gecreëerd heeft. Deze karakteristiek van de voorstelling lijkt mij vooral het gevolg van een in dit opzicht weinig bekwaam meester, die grote moeite had om een natuurlijk aandoende situatie samen te stellen, zoals zijn eerste tekeningen met meerdere figuren uit Den Haag zo goed laten zien (afb. 18).

Over de al te bedachte compositie heeft Van Gogh zich in zijn correspondentie niet uitgelaten, maar van andere ambachtelijke zwaktes in het schilderij was hij goed doordrongen. Voor iemand die de boodschap boven de vorm prefereerde, had hij zelfs een ongewoon groot gevoel voor zijn technische tekortkomingen. Tegenover zijn critici had hij zijn fouten verdedigd, maar veel verder dan het verschaffen van excuses kwam hij niet.<sup>51</sup> De onvolkomenheden van zijn eerste proeve van bekwaamheid had hij aanvankelijk op de koop toe willen nemen, maar na zijn eigen worsteling met de voorstelling en de daarna volgende kritiek moet hij begrepen hebben dat zijn vaardigheden voor een dergelijk hoog-

gegrepen schilderij nog niet voldoende waren.

Dat laatste wist hij al toen hij aan *De aardappeleters* begon, maar om artistieke vooruitgang te boeken had hij zijn ambachtelijke bekwaamheid op de proef willen stellen, zo stelde hij achteraf tegenover Van Rappard: 'ik maak steeds *wat ik nog niet kan*, om het te leren kunnen' [529/R57]. Toch was het verbeteren van zijn artistieke zwaktes zeker niet de voornaamste reden geweest om een samengestelde compositie te schilderen. Van Gogh wilde de buitenwereld van zijn talent overtuigen en het doek is dan ook gebaseerd op wat hij zelf als zijn natuurlijke kracht moet hebben gezien – het schilderen van sprekende gezichten. 'Ik weet niet vooruit wat ik doen zal met die koppen', zo schreef hij aan zijn broer in december 1884 over zijn enkelvoudige portretten, 'doch ik wil het motief uit de karakters zelf afleiden' [479/391].

Deze wens – en deze wens alleen – heeft de uiteindelijke vorm van de compositie bepaald. De kunstenaar gaf zijn vaardigheid alle ruimte (de gezichten zijn *en face*, *en trois-quarts* en *en profil* weergegeven en hebben in de compositie allemaal dezelfde nadruk gekregen), terwijl hij zijn artistieke tekortkomingen zoveel mogelijk probeerde te verdoezelen. Aangezien het schilderen van grote figuren ten voete uit hem nog niet echt was gegeven, koos hij voor de weergave van halffiguren. Die artistieke beperking liet hem op zijn beurt weinig keus bij het selecteren van een geschikt onderwerp uit het repertoire van de boerenschilder. Het motief van de rond een tafel gegroepeerde arbeiders is eigenlijk het enige dat hieraan voldoet.

Toen er kritiek op zijn figuren kwam, was de kunstenaar ook de eerste om toe te geven dat hij zijn schilderij op zijn oefeningen in het portret gebaseerd had. Het doek was, zo schreef hij na Serrets bezwaren aan Theo, slechts het resultaat van 'een impressie die ik had, nadat ik de hut in het duistere lamplicht veel avonden zag, na 40 koppen te hebben geschilderd, waaruit volgt [dat] ik van een ander oogpunt uitgegaan was' [522/418], terwijl hij aan Van Rappard na diens kritiek toegaf dat de koppen en handen 't voornaamste waren' [529/R57]. Veelzeggend was ook dat hij het succes van het schilderij afmat aan het succes van zijn portretten, zoals blijkt uit zijn spontane reactie op de kritiek uit Parijs: 'Ik zelf weet ook, er gebreken in zijn. Toch, juist omdat de koppen van nu krachtiger zijn geworden, durf ik beweren dat in verband met de volgende schilderijen de Aardappeleters ook wel blijven zullen' [506/409].

Het gebrekkige modelé van de landarbeiders had hij zelf al vroeg na het ontstaan van zijn schilderij als probleem onderkend. De figuren ogen inderdaad als het resultaat van samengestelde, afzonderlijke studies. Handen, koppen en torso zijn afzonderlijk bestudeerd en niet als geheel. Net als in zijn tekeningen uit Den Haag lijken de torso's bovendien vrij plat. Aan Van Rappard schreef Van Gogh dat hij zich teveel op de kleur geconcentreerd had [529/R57], maar dat was slechts een uitvlucht om zijn artistieke zwakte te verbergen. De kunstenaar begon zich in zijn tekeningen onmiddellijk in het voller maken van zijn figuren te oefenen (afb. 19). De bladen waren bestemd voor Theo, 'juist vooral met het oog op Serret, om hem te laten zien dat het ensemble van een figuur en de vorm mij verre van onverschillig is' [512/413]. Na deze exercities in de tekenkunst probeerde hij vervolgens in zijn stilleven het modelleren met kleuren onder de knie te krijgen (afb. 20).<sup>52</sup>

Wat de kleur betreft: Van Gogh had zich veel moeite getroost om in zijn schilderij de complementaire kleurentheorie uit Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin* toe te passen, maar of hij over het uiteindelijke resultaat te spreken was, moet worden betwijfeld.<sup>53</sup> Daarvoor heeft de kunstenaar in het doek teveel overschilderingen aangebracht. Volledige controle over zijn palet kreeg hij pas later, zoals blijkt uit zijn opmerkingen naar aanleiding van *De Bijbel* in oktober 1885 (afb. 21). Het stilleven toonde, zo schreef hij aan Theo, dat het hem 'tegenwoordig [...] betrekkelijk heel grif weg afgaat een gegeven voorwerp, wat den vorm of kleur ook zij, zonder aarzelen te schilderen' [540/429] en ook zijn iets later ontstane *Knotwilgen* achtte hij een bewijs van zijn volgroeide meesterschap in het koloriet (afb. 22): 'Welnu, nooit heb ik zóó de overtuiging gehad dat ik dingen zal maken die goed doen, dat ik erin zal slagen mijn kleuren zoo te berekenen, dat ik effect in mijn magt heb' [542/431].

Dat de factuur in *De aardappeleters* Van Gogh zoveel zorgen had gebaard, moet wellicht ook in verband worden gebracht met zijn moeite om in de torso's en het interieur te voldoen aan de eis van een verzorgde, uitgewerkte penseelstreek, die volgens de academische leer inherent was aan het waarachtig volwassen schilderij. Van Goghs grote kracht school evenwel in de spontaneiteit, en het zou nog tot zijn bezoek aan het Rijksmuseum te Amsterdam in oktober 1885 duren, voordat hij het aandurfde om die eis van een uitgewerkte pen-

seelstreek als strijdig met zijn eigen talent te laten vallen. 'Ik heb veel gezien dat mij noodig was. Maar voor alle dingen dit – wat men noemt – *enlever* – ziedaar wat de oudhollandsche schilders fameus deden. Dat – *enlever* – met weinige penseelstreken, men wil er niet van hooren nu – maar wat zijn de resultaten het ware. [...] En is 't niet iets fataals, dat geforceerde overal evenzeer afmaken' [538/427].

Hoewel Van Gogh dus tamelijk veel kritiek op *De aardappeleters* moet hebben gehad, heeft hij zijn eerste meesterproef nooit verloochend. 'Wat ik van mijn eigen werk denk, is dat het schilderij van de boeren die aardappels eten [...] *après tout* het beste is dat ik maakte', schreef hij in 1887 aan zijn zuster Willemien [576/w1]. Het donkere palet uit zijn Hollandse jaren had hij op dat moment reeds afgezworen ten behoeve van het moderne koloriet van de impressionisten, maar veelzeggend genoeg had dat geen verandering in zijn sympathie voor het doek gebracht. Het plattelandsleven bleef hem als onderwerp boeien en ook binnen zijn moderne verworvenheden kon het werk op die wijze zijn waarde behouden. Vanwege het motief bracht hij het boek bijvoorbeeld in verband met zijn *Portret van Patience Escalier* (afb. 23), dat bedoeld was als de moderne voortzetting van zijn boerenportretten uit Holland [663/520].<sup>54</sup> Net als zijn *Aardappeleters* was het schilderij een poging om de boer in zijn meest primitieve vorm weer te geven. Veelbetekenend beschreef hij Escalier als een 'type man met de hak' [663/520], waarmee de kunstenaar verwees naar Millets beroemde portret van de uitgeputte, primitieve boer (afb. 13), terwijl hij aan Bernard schreef: 'Julie weten wel wat dat is, een boer, hoezeer dat ruikt naar een wild dier, als je een echte rasechte vindt' [669/BI5].<sup>55</sup>

Zijn sympathie voor *De aardappeleters* werd echter niet alleen door het onderwerp bepaald, ook de stijl was van belang. In zijn meesterproef had hij voor de kleur en de tekening gebruik gemaakt van de overdrijving als artistiek middel en deze inbreuk op de academische norm zou hij voor de rest van zijn leven als een kostbaar, persoonlijk inzicht blijven koesteren, zoals uit zijn toelichting op het *Nachtcafé* blijkt (afb. 24). In dit schilderij had Van Gogh door middel van een overdreven kleurgebruik de menselijke hartstochten willen uitdrukken en vanwege de sterk uitgesproken complementaire kleuren noemde hij het doek 'een van de lelijkste [werken] die ik gemaakt. Het is vergelijkbaar met de Aardappeleters en toch anders' [679/533].

Afgezien van deze redenen ligt het voor de hand om te vermoeden dat Van Goghs waardering voor *De aardappeleters* vooral stelde op zijn levenslange ambitie om niet zozeer als landschapsschilder maar als figuurschilder carrière te maken. Door de kritiek op het schilderij moet hij evenwel beseft hebben dat zijn talenten voor een compositie met meerdere figuren te kort schoten. Het lijkt in ieder geval niet zonder betekenis dat hij zijn krachten na *De aardappeleters* nooit meer op een grote compositie met meer dan één figuur beproefd heeft. In Saint-Rémy vatte hij weliswaar het plan op om een nieuwe, moderne versie van het onderwerp te schilderen, maar verder dan enkele getekende schetsen kwam het niet (cat. 32–38). Alleen zijn in Arles geschilderde *Herinnering aan de tuin in Etten* (St. Petersburg, Hermitage) was een poging tot een samengestelde compositie met meerdere figuren, maar erg overtuigend vond Van Gogh het resultaat niet.<sup>56</sup> Het componeren van voorstellingen met meer dan één figuur, zo moet hij hebben begrepen, was niet zijn grootste kracht.

#### REPUTATIE

Hoewel de kunstkritiek pas in 1914 door de publicatie van Van Goghs brieven in dat jaar volledig geïnformeerd zou raken over Vincents hoge ambities met *De aardappeleters*, had het doek al lang voor die tijd op eigen kracht een vooraanstaande, zij het wat omstreden plaats in de reputatie van Van Goghs oeuvre verworven. De Franse criticus Leclercq sprak in 1901 van 'zijn karakteristieke en belangrijkste werk' uit zijn Hollandse periode, terwijl de Duitse criticus Julius Meier-Graefe *De aardappeleters* in 1906 het 'bekendste en merkwaardigste uit deze tijd, maar niet het beste' noemde.<sup>57</sup> In Nederland was de criticus Plasschaert nog uitgesprokener toen hij in 1905 het figuurstuk beschreef als het 'meest bekende, meest besprokene, meest bespotte werk' van Van Gogh.<sup>58</sup>

Bij Theo en later Johanna Van Gogh-Bonger had *De aardappeleters* altijd hoog in aanzien gestaan, waaraan Vincents eigen sympathie voor het schilderij ongetwijfeld debet was. Als één van de weinige schilderijen uit Van Goghs Hollandse periode behoorde het doek tot dat deel van de collectie dat Johanna niet wilde verkopen. In Theo's Parijse appartement was het schilderij op de schoorsteen van de eetkamer geplaatst, waar het de aandacht van de bevriende schrijver Frederik van Eeden had

getrokken: 'Een groot stuk in olieverf, een boerenbinnenhuis, vaal en leelijk van kleur, trof als iets buitengewoons, door de sterke, bijna japansh gecaricaturiseerde expressie der figuren'.<sup>59</sup> Een even vooraanstaande plaats kreeg het doek in de woningen van Johanna. In Bussum, waar zij tot 1903 zou blijven wonen, hing het werk op de schoorsteen van de huiskamer, waar elke bezoeker, of hij dat nu wilde of niet, met *De aardappeleters* werd geconfronteerd.<sup>60</sup> In het daarna betrokken bovenhuis te Amsterdam kreeg het schilderij dezelfde plek en toen haar zoon in 1928 de woning te Laren betrok, hield hij typerend genoeg vast aan wat kennelijk een familietraditie was geworden: het figuurstuk werd wederom op de schoorsteen in de huiskamer geplaatst.<sup>61</sup>

Als het belangrijkste werk uit zijn Hollandse periode werd *De aardappeleters* ook steeds opgenomen in de overzichtstentoonstellingen die de familie na Van Goghs dood initieerde om het werk van Vincent bekendheid te geven. Theo toonde het schilderij eind 1890 op zijn met behulp van Emile Bernard ingerichte expositie in zijn oude appartement op de Rue Lepic, waar het werk werd opgemerkt door de journalist Johannes de Meester. Hij wees op 'de sombere kleuren, [...] niet mooi en somber maar geweldig' en vergeleek het schilderij met de binnenhuizen van Jozef Israëls.<sup>62</sup> *De aardappeleters* was evenwel, zoals hij in een tweede artikel onderstrepen zou, 'ten deele gevolg van gebrekkige techniek, ten deele uiting van des kunstenaars aard, veel ruwforscher van opvatting, veel harder van lijn en leelijk somberder van kleur [...], zoodat het, vergeleken bij de fijnheid der Hollanders, reeds naar Van Goghs's geweldigheid van later aardt'.<sup>63</sup>

In 1892 werd *De aardappeleters* opgenomen in de door Johanna op gang gebrachte overzichtsexpositie in het Panoramagebouw te Amsterdam, waar het doek typerend genoeg het enige geselecteerde werk uit Van Goghs Hollandse periode was.<sup>64</sup> Vier jaar later werd het werk opnieuw geëxposeerd, maar nu in Parijs, toen Johanna zesenvijftig werken uit de collectie bestemd had voor de door de kunsthandelaar Vollard georganiseerde tentoonstelling van Van Goghs werk, waarbij *De aardappeleters* niet te koop was, maar de attractie van de wel ter verkoop aangeboden stukken uit zijn Hollandse periode kennelijk moest verhogen.<sup>65</sup>

De vierde expositie waarvoor het doek geselecteerd was betrof de grote, succesvolle Amsterdamse overzichtstentoonstelling uit 1905, waar de reputatie van *De aard-*

*appeleters* als *chef d'oeuvre* definitief bevestigd werd.<sup>66</sup> In de door Johanna's echtgenoot Johan Cohen Gosschalk samengestelde catalogus werd ter onderstreping van het belang van het figuurstuk voor het eerst een lang fragment uit Van Goghs brieven over zijn werk gepubliceerd.<sup>67</sup> Door zijn specifieke kennis van de correspondentie was Gosschalk de eerste die het biografische belang van het schilderij voor Van Gogh onder woorden bracht en *De aardappeleters* betitelde als zijn 'eerste groote kompositie, waarvan hij zich veel voorstelde en waarvan hij de voorbereiding met al zijn energie en onverstoortbaarheid langen tijd doorzette'.<sup>68</sup>

De eerste reproductie van het schilderij was toen al verschenen – in Marius' overzicht *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw* uit 1903 (afb. 25).<sup>69</sup> Vier jaar later werd het doek eveneens afgebeeld in de *Impressionisten* van de vooraanstaande Duitse criticus Julius Meier-Graefe.<sup>70</sup> In diens populaire *Vincent van Gogh* uit 1910 treffen we de afbeelding opnieuw aan, en twee jaar later haalde het schilderij zelfs Richard Muthers conservatieve *Geschichte der Malerei*, waar het was afgebeeld in een appendix over de jongste artistieke ontwikkelingen.<sup>71</sup> Het eerste boek in Frankrijk met een afbeelding van het doek, was Théodore Durets *Van Gogh* uit 1916.<sup>72</sup>

#### INTERPRETATIE

Van Goghs poging om de landarbeider in zijn meest primitieve vorm weer te geven werd van meet af aan door critici in *De aardappeleters* herkend – al had niet iedereen er waardering voor. Zo werd het doek in 1892 beschreven als dat 'lugubere schilderij, waarin sterk overdreven het dierlijke in de koppen, menschen van een laag levenspeil, niets doende dan zich voeden en werken'.<sup>73</sup> Ronduit negatief was de criticus Loffelt, die in 1905 Van Goghs arbeiders 'parodieën op de goed geproportioneerde figuren van Millet' noemde. Zijn verwijt was dat de schilder in *De aardappeleters* niet naar de grootsheid van het boerenbestaan gezocht had. 'Wanneer er werkelijk zulke afzichtelijke wezens bestaan als Van Goghs "aard-appeleneters" en andere types uit den boeren- en burgerstand, waarom ze dan te vereeuwigen, tenzij men als kunstenaar zoo hoog staat als Hals en Rembrandt, die het afzichtelijke wisten te verheerlijken'.<sup>74</sup>

Anders dan de afgestompte, maar monumentale arbeiders van Millet missen de boeren in Van Goghs oeuvre



inderdaad heroïsche karaktertrekken. Het karikaturale in hun portretten trok daardoor des te meer de aandacht. 'Wat een monsters van mensen heeft Van Gogh geschapen', schreef bijvoorbeeld de dichter Verwey in 1912, 'mensen van wie gezicht en leden, hetzij door eigen arbeid en armoede, of door de gewoonten en elenden van hun voorouders, geplet, verdraaid of verwrongen zijn'.<sup>75</sup> Sommigen weten deze eigenaardigheid aan een pessimistische levensvisie, zoals de links georiënteerde schrijver Frans Coenen, die in 1895 na het zien van de collectie Hidde Nijland de onbarmhartig weergegeven arbeiders vanuit Van Goghs persoonlijke onvrede verklaarde: 'tandenknarsend is de uitdrukking van zijn bitterheid en haat tegen de maatschappij, die hij als uitgilt in deze wanstaltige figuren van arme, door het leven gebrokenen oude mannen, en heksachtige voor hun tijd versleten vrouwen, op van zwoegen en zorg, zoo ze niet tot afschuwelijke skeletten zijn vermagerd door honger en gebrek'.<sup>76</sup>

Hoewel Van Gogh aan het begin van de eeuw door socialisten als lichtend voorbeeld zou worden omarmd, bleven sommigen aan de linkerzijde van het politieke spectrum zijn ongenadige weergave van de arbeiders in *De aardappeleters* als problematisch ervaren.<sup>77</sup> Zo noemde de sociaal-democratische dichter Adama van Scheltema de kunstenaar in 1908 'een bommenwerpende anarchist'. Van Gogh had 'mensen geschilderd, maar zoo, dat elk sociaal-democraat het bloed naar het hoofd moet stijgen van woede tegen den man, die zóó zijn medemenschen dorst zien en uitbeelden; hij heeft een boerengezin ("aardappeleters") geschilderd, met zwarte varkenssnoeten over het eten gebogen, – zóó heeft hij ze geschilderd, dat hij verdiende gegeseld te worden om deze hoon, zijn medeschepselen aangedaan; hij heeft menschen geschilderd als krankzinnige dieren, met alles, alles op het gelaat wat van den duivel is, en waarbij de tranen ons in de oogen springen van woede over wie dát heeft durven doen. [...] Waarlijk deze gevaarlijke mens, dit afschuwelijke kind van hartstocht en krankheid, dat zeker nooit menscheijk brood heeft gegeten, nooit menscheijke tranen heeft gestort [...] – hij is onze vijand'.<sup>78</sup>

Hierbij moet goed worden beseft dat Scheltema een oordeel gaf op basis van Van Goghs werk – diens brieven kende hij niet. Van Goghs geëngageerde houding ten opzichte van landarbeiders zou pas na de brieveneditie van 1914 in bredere kring bekend raken. Voor die tijd konden zelfs voorstanders van zijn werk er een andere opinie

op na houden. Zo beschreef de religieus-humanistische criticus Just Havelaar de meedogenloze portretten van de arbeiders in *De aardappeleters* in 1911 als 'bestiaal en cynisch: 't is de wreedaardigst denkbare menschen-hoon'. Na lezing van de brieven kwam hij in zijn *Vincent van Gogh* uit 1915 evenwel 'tot een ietwat ander – en naar ik meen juist – inzicht', zoals hij in het voorwoord van zijn invloedrijke boek noteerde.<sup>79</sup> Zijn vroegere waardeoordeel verving hij door een sociale, humane visie op het schilderij. Van Gogh, zo schreef hij, 'gaf een hevig doorvoelde verbeelding van materiele kommer. Voor mij blijft dit werk het aangrijpendste proletariërsbeeld, dat ooit geschilderd werd'.<sup>80</sup>

Een dergelijke visie op Van Goghs intenties zou de interpretatie van het schilderij na de publicatie van de brieven voortaan blijven domineren. *De aardappeleters* zou het resultaat zijn van Van Goghs identificatie met de landarbeider. 'Van Gogh is boer met de boer, weet niets van sociale verschillen, kent niets anders dan de boer', schreef Meier-Graefe in zijn roman over de kunstenaar. 'Hij heeft lange tijd op Brabantse dorpen tussen boeren en wevers gezeten en heeft aardappeleters geschilderd, is zelf een aardappeleter geweest'.<sup>81</sup> In het voetspoor hiervan meende Schapiro in zijn populaire *Vincent van Gogh* uit 1951 dat *De aardappeleters* 'het meest krachtig en volledig zijn sociale en morele gevoelens weergeeft. Hij was een schilder van boeren, niet vanwege hun schilderachtigheid [...] maar uit een diepe verwantschap en solidariteit met arme mensen, wier leven, net als het zijne, kommervol was. Hij vond in hun maaltijd de gebeurtenis waarbij hun menselijkheid en morele schoonheid het meest duidelijk geopenbaard werd'.<sup>82</sup> Een criticus van *The Christian Science Monitor* verwoordde deze visie in slechts één zin: 'Zijn liefde voor de mensheid was een meesterwerk dat in dit schilderij doorklinkt'.<sup>83</sup> Van Gogh identificeerde zich echter maar tot op zekere hoogte met de landarbeider. Zijn sympathie voor de boeren was groot, maar de kunstenaar wilde in de erbarmelijke omstandigheden van eenvoudige plattelandleven zeker geen verandering brengen. Integendeel: het zware, uitputtende leven in de ongerepte natuur was een essentieel onderdeel van de door hem zo hoog ingeschatte primitiviteit van de boeren.

Werd *De aardappeleters* vanwege Van Goghs aandacht voor het doek in zijn brieven een onmisbaar document in het levensverhaal van de kunstenaar, de stijl ervan droeg bij aan de populariteit van het doek. De technische

onhandigheid van juist zijn Hollandse werken werd vanaf het begin van deze eeuw opgevat als een teken van zijn oprechte intentie. 'Weinig kunstenaars hebben de gave in hun begin, zoo te kunnen bekoren als Vincent', zo schreef de kunstenares Marie de Roode-Heijermans in een verdediging van Vincents Hollandse tekeningen, die haar collega Roland Holst weinig belangwekkend gevonden had. 'Juist door zijn eenvoud en ongeunsteldheid hadden de eerste proeven van zijn kunst het onopgesmukke, de afwezigheid van behaagzucht, die in zijn "stamelen" en gebrek aan techniek toch emotie wisten te geven, door de kinderlijke oprechtheid en de liefde van zijn onderwerp'.<sup>84</sup> Robert Rosenblum zou het in zijn *Art of the Nineteenth Century* uit 1984 nog veel fraaier formuleren. 'De aardappeleters is volgens welke maatstaven dan ook [...] onmogelijk onhandig. Het schilderij steekt het vroege werk van Cézanne in onbeholpenheid

van tekening en penseelstreek en in onbeschaafde emotie naar de kroon; maar het zijn juist deze kwaliteiten die het werk zo'n overtuiging geven [...]. Zijn ongepolijste stijl geeft een alledaagse scène een ongewoon directe, gepassioneerde kracht [...]. Van Gogh komt hier te voorschijn als een naïef, primitief kunstenaar met zo'n eerlijkheid en kracht, dat we hem in elke penseelstreek geloven'.<sup>85</sup>

Maar een naïef kunstenaar had Van Gogh niet willen zijn. De kunstenaar vatte zijn technische fouten en tekortkomingen niet op als een bewuste stijl, maar als manco's die hij vermeden zou hebben als zijn vaardigheden hem daartoe in staat gesteld hadden. Van Gogh vond de boodschap echter belangrijker dan de vorm en om die reden nam hij zijn ambachtelijke tekortkomingen voor lief. *De aardappeleters* was in die zin een jeugdzonde, in zijn latere jaren zou hij dit dogma niet meer huldigen.

## Notes

The numbers in square brackets refer to the 1990 and 1953 editions of Van Gogh's letters respectively. The reader is also referred to the *Notes to the reader* at the beginning of the catalogue section. Passages quoted from Van Gogh's correspondence have been checked against photographs of the originals and re-translated into English.

I would like to thank my colleagues at the Museum and Yvette Rosenberg for their advice and, above all, for their patience. Thanks are also due to Juleke van Lindert, Martha Op te Coul, Han Veenenbos, Cor van der Heijden and especially Gerard Rooijakkers, who kindly supplied cultural and historical information about *The Potato Eaters*. The article was translated from the Dutch by Yvette Rosenberg.

1. Johannes de Meester, 'Vincent van Gogh', *Algemeen Handelsblad*, 31 December 1890, filed in *Knipselboek van Johanna Van Gogh-Bonger* (Amsterdam, library of the Van Gogh Museum), p. 2.

2. Quoted from C. de Groot, 'Herontdekking van Vincent van Gogh', *Phoenix. Maandblad voor beeldende kunsten*, 1 (1946), p. 30.

3. Julius Meier-Graefe, *Vincent*, 2 vols., Munich 1921, vol. 1, p. 78; Dutch translation by Casper de Jong: *Vincent van Gogh*, Amsterdam 1939, quotation on p. 48.

4. *Winkler Prins van de Kunst*, Amsterdam & Brussels 1959, p. 48.

5. See, for example, Humberto Nagera, *A Psychological Study*, New York 1976, p. 96.

6. J.G. van Gelder, *Vincent van Gogh. The Potato Eaters*, London n.d., (The Gallery Books, no. 7), p. 8, translation of *De aardappeleters van Vincent van Gogh*, Amsterdam & Antwerp 1949. Originally published in *Beeldende kunst*, 28 (1942), no. 1, pp. 1-8, quotation on p. 4, as 'De genesis van de aardappeleters (1885) van Vincent van Gogh'; published separately as *Vincent van Gogh. De Aardappeleters*, Amsterdam [1942], with loose-leaf reproductions. The article was written for non-specialists; see Chris Stolk, 'Die wetenschap noemen Gij en ik kunstgeschiedenis; ...'. *Denken over kunstgeschiedenis in Nederland: J.G. van Gelder (1903-1980)*, Amsterdam & Steenwijk, pp. 38, 59.

7. On Van Gogh's assessment of his *oeuvre*, see Louis van Tilborgh and Evert van Uiter, 'A Ten-Year Career. The *Oeuvre* of Vincent van Gogh', in Evert van Uiter *et al.*, exhib. cat. *Vincent van Gogh. Paintings*, Amsterdam (Van Gogh Museum) 1990, pp. 15-26.

8. On the brothers' relationship at the time, see Jan Hulsker, *Vincent and Theo van Gogh. A Dual Biography*, Ann Arbor 1990, pp. 173-175, 189-192.

9. His six *cartes de visites* are reproduced in Evert van Uiter, 'Vincent van Gogh, painter of peasants', in exhib. cat. *Van Gogh in Brabant. Paintings and drawings from Etten and Nuenen, 's-Hertogenbosch* (Noordbrabants Museum) 1987-88, p. 36. See also letters 465 (380) and 466 (381).

10. Hulsker, op. cit. (note 8), p. 192 suggests that the brothers were drawn closer together by the death of their father; but as their relationship was already more cordial, the improvement can probably be ascribed to Theo's change of attitude to Vincent's work.

11. As far as we know, Vincent did not get round to sending the portraits. Theo probably took them with him to Paris after his father's funeral. According to letter 492 (397), one of the portraits was F 130/JH 692. From this letter of around 1 April 1885, J. Hulsker, *Van Gogh door Van Gogh. De brieven als commentaar op zijn werk*, Amsterdam 1973, p. 100, concludes that the artist had sent several portraits by post [492/397]. Vincent asks his brother in this letter 'whether the rolled-up [canvases] arrived safely', but this does not necessarily mean he had sent his works.

12. In a letter to Theo of 5 April 1885, Vincent mentioned 'those peasants around a platter of potatoes' [493/398], which implies that his brother must have seen a work with that motif.

13. Few people could afford coffee, as can be deduced from the fact that Vincent presented it to his models in return for their services. See Benno J. Stokvis, 'Nieuwe nasporingen omtrent Vincent van Gogh in Brabant', *Opgang*, 1927, 1 January 1927, p. 12; also mentioned in *Verzamelde brieven van Vincent van Gogh*, published with a commentary by his sister-in-law J. van Gogh-Bonger, 4 vols., Amsterdam & Antwerp 1953, vol. 3, p. 103.

14. See letters 495 (399), 496 (400), 497 (401), 501 (404), 529 (R57). On the difference between a *pochade* and an *esquisse*, see Albert Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971, pp. 153, 170, and John House, *Nature into Art*, New Haven & London 1986, pp. 157–166. The terms are used in Karl Robert, *Traité de peinture à l'huile. Paysage*, Paris 1884, pp. 43–45, 88–89, which Van Gogh had read. Vincent's suggestion in letter 541 (430) that Theo use a blade to scrape off the thick impasto on the still life he had sent him was probably prompted by Robert's advice that painters should employ this technique to remove flaws from the *ébauche* before working out a painting (*ibid.*, p. 60).
15. According to Anthon Kerssemakers, Van Gogh had only come to show him the painting. See his 'Herinneringen aan Vincent van Gogh II', in *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland*, 21 April 1912, p. 6. This is also mentioned in *Verzamelde brieven*, op. cit. (note 13), vol. 3, p. 96.
16. On Portier, see Monique Nonne, 'Les marchands de Van Gogh', in exhib. cat. *Van Gogh à Paris*, Paris (Musée d'Orsay) 1988, pp. 338–340, and Anne Distel, *Impressionism. The First Collectors*, New York 1989, p. 43. It is unclear whether Portier indeed showed Vincent's paintings. Theo wrote to his mother saying that several people had seen Vincent's work 'either at my place or at Mr Portier's', but we do know that the art dealer did not exhibit the individual portraits of peasants [501/404]. (Undated letter from Theo van Gogh to his mother (archives of the Van Gogh Museum, Amsterdam, no. b 939 v/1962 [permanent loan Vincent van Gogh Foundation]). Quoted in Jan Hulsker, 'What Theo really thought of Vincent', *Vincent. Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh* 3 (1974), no. 2, p. 3, as possibly dating from 1 June 1885.) Portier cannot have had a high opinion of Vincent's canvases, to judge by letter 663 (520), which Van Gogh wrote about his *Portrait of Patience Escalier* (Pasadena, Norton Simon Foundation): 'the respectable Parisian Portier, probably so named because he throws paintings out the door, will find the same problem again. You have changed since then, but you will see that he has not, and it is really unfortunate that there are not more paintings in dogs in Paris'.
17. Letter from Anthon Kerssemakers to Albert Plasschaert, undated [1912], in the archives of the Van Gogh Museum, Amsterdam, no. b 3038 v/1983 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation); quoted in Johan van Gogh, 'The history of the collection', in Evert van Uitert & Michael Hoyle (eds.), *The Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Amsterdam 1987, pp. 5, 85 note 11. Concerning this letter, see Han van Crimpen, 'Friends remember Vincent in 1912', in *Vincent van Gogh. International Symposium*, Tokyo 1988, p. 82.
18. Undated letter from Theo van Gogh to his mother, in the archives of the Vincent van Gogh Museum, Amsterdam, no. b 939 v/1962 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation); translation in Hulsker, op. cit. (note 16), p. 3, as possibly dating from 1 June 1885.
19. Letter from Theo van Gogh to his mother, dated 18 May 1885, in the archives of the Vincent van Gogh Museum, Amsterdam, no. b 901 v/1962 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation); translation in Hulsker, op. cit. (note 16), p. 5.
20. Van Rappard tempered his criticism after Van Gogh's death. In 1891, he wrote to the painter and critic H.J. Haverman, saying: 'I would not make the same judgement now as I did then, and would in any event not attach so much weight [...] to things which now seem insignificant to me, but I was still quite strongly influenced by the Academy at the time' (G.H. Marius, 'Anthon Gerard Alexander ridder van Rappard, 1858–1892', *Onze Kunst*, 23 (1913), p. 202). Concerning the discussions between Van Gogh and Van Rappard on the subject of technique, see Jaap W. Brouwer et al., *Anthon van Rappard, companion & correspondent of Vincent van Gogh. His life & all his works*, Amsterdam & Maarssen 1974, pp. 34–35, and Hans Schopping & Lutger Smit, exhib. cat. *Een schilderij centraal. Arbeiders op steenfabriek Ruimzicht van Anthon G.A. van Rappard*, Utrecht (Centraal Museum) 1980, pp. 6–8.
21. On this subject, see R.L. Herbert, 'City vs. country. The rural image in French painting from Millet to Gauguin', *Art Forum* 8 (1970), pp. 40–55, and Louis van Tilborgh, 'The same, but different. Van Gogh and his mentor Millet', in exhib. cat. *Van Gogh & Millet*, Amsterdam (Vincent van Gogh Museum) 1988–89, pp. 9–24. Griselda Pollock advances a Marxist interpretation in exhib. cat. *Vincent Van Gogh in zijn Hollandse jaren. Kijk op stad en land door Van Gogh en zijn tijdgenoten 1870–1890*, Amsterdam (Vincent van Gogh Museum) 1980–81. See also Pollock's 'Van Gogh and his poor slaves. Images of rural labour as modern art', *Art History* 11 (1988), pp. 406–432.
22. Alfred Sensier, *La vie et l'oeuvre de J.-F. Millet*, Paris 1881, p. 355.
23. *Ibid.*
24. Related by Stokvis 1927, op. cit. (note 13), p. 12, and cited in *Verzamelde brieven*, op. cit. (note 13), vol. 3, p. 103.
25. Further to this statement, Hope Benedict Werness, *Essays on Van Gogh's Symbolism*, dissertation 1972 (Santa Barbara, University of California), p. 76, and Pollock 1980–81, op. cit. (note 21), pp. 120–121, comment on Van Gogh's endeavours to portray peasants as 'animal-like' as possible in both this painting and his other work. Critics have made similar observations since the beginning of the century, but the more serious art historical literature gradually came to see the idea as rather less innocuous – until it vanished from recent exhibition catalogues. Walther Vanbeselaere, *De Hollandsche periode (1880–1885) in het werk van Vincent van Gogh (1853–1890)*, Antwerp 1937, p. 355, spurned the term 'animal-like', but remarked that the figures 'seem to lack intelligence', while Van Gelder 1949, op. cit. (note 6), p. 11, referred even more obliquely to 'all the forces of nature which they embody'. The subject of Van Gogh's pursuit of the archetypal primitive peasant is conspicuously absent from exhib. cat. *Van Gogh in Brabant*, op. cit. (note 9), cat. 43, exhib. cat. *Van Gogh & Millet*, op. cit. (note 21), cat. 19, and exhib. cat. *Vincent van Gogh. Paintings*, op. cit. (note 7), cat. 7.

26. He read Sensier's biography in March 1882 [209/180], and found confirmation of his ideas about the animal nature of rural people – before the publication of Zola's *Germinal* (1885) and *La Terre* (1887) – in Zola's *La faute de l'abbé Mouret*, which he read in August 1882 [349/287] and Camille Lemonnier's *Un mâle* (1881), which he read in May of the following year [344/284]. On these sources, see Judy Sund, *True to Temperament. Van Gogh and French Naturalist Literature*, Cambridge 1992, pp. 74–75, p. 273 note 121, and on the book by Lemonnier: Gustave Vanwelkenhuyzen, *Historie d'un livre. Un mâle, de Camille Lemonnier*, Brussels 1961.
27. Letter 159 (138); A. Ysabeau, *Lavater et Gall. Physiognomie et phrénologie rendues intelligibles pour tout le monde*, Paris n.d.; this link was first laid in exhib. cat. *Millet & Van Gogh*, op. cit. (note 21), cat. 70, p. 172.
28. Ysabeau, op. cit. (note 27), pp. 100–101, cited in exhib. cat. *Millet & Van Gogh*, op. cit. (note 21), p. 172.
29. Ysabeau, op. cit. (note 27), p. 71.
30. *Ibid.*, pp. 59, 67.
31. *Ibid.*, pp. 52–53. Van Gogh's acquaintances used the same sort of clichés. Kerssemakers described Van Gogh's portraits as 'heads of men and women with exaggerated kaffir snub noses, prominent cheekbones and protruding ears', while Bernard typifies them as 'peasant faces with the eyes and mouths of Africans'. Anthon Kerssemakers, 'Herinneringen aan Vincent van Gogh', *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland*, 14 April 1912, p. 93; related in *Verzamelde brieven*, op. cit. (note 13), vol. 3, p. 93, and Emile Bernard, 'Vincent van Gogh', *Les hommes d'aujourd'hui*, 8 (1891), no. 390, unpaginated.
32. *Les caractères* x1, 128. Hollister Sturges, 'Jules Breton and the French Rural Tradition', in Hollister Sturges, exhib. cat. *Jules Breton and the French Rural Tradition*, Omaha (Joslyn Art Museum) etc. 1983, p. 10, p. 24 note 29.
33. Sensier, op. cit. (note 22), pp. 237–238.
34. Originally quoted by Gautier, the passage is recounted in Sensier, op. cit. (note 22), p. 127. Vincent refers to it in letters 499 (402), 502 (405), 503 (406), and 509 (410).
35. Though Van Gogh may originally have intended to imbue the entire painting with this symbolism, he ended up concentrating mainly on the heads. In any event, after changing the faces, he added a cooler, blue tone to the warmly-coloured interior. See the article by Ijsbrand Hummelen and Cornelia Peres.
36. On the relationship between Van Gogh's *Potato Eaters* and Jozef Israëls's work, see Albert Boime, 'A source for Van Gogh's potato-eaters', *Gazette des beaux-arts*, 1966, 249–253. See also exhib. cat. *Die Haager Schule. Meisterwerke der Holländischen Malerei des 19. Jahrhunderts aus Haags Gemeentemuseum*, Mannheim (Kunsthalle Mannheim) etc. 1987–88, pp. 138–141, cat. 138.
37. The similarities between De Groux's *Bénédicité* and Van Gogh's *Potato Eaters* are examined in M.E. Tralbaut, *Vincent van Gogh & Charles de Groux. De Kalmhoutse heide. Les Japonaiseries. Les femmes*, Antwerp 1953, pp. 11–110, and David Stark, 'Charles de Groux's *Le Bénédicité*. A source for Van Gogh's *Les mangeurs de pommes de terre*', *Gazette des Beaux-Arts*, 124 (1982), pp. 205–208. The regent piece as a seventeenth-century example was noted by Evert van Uiter, *Vincent van Gogh. Leven en werk*, Köln & Amsterdam 1976, p. 32.
38. Other examples are suggested in Charles Chetham, *The Role of Vincent van Gogh's Copies in the Development of His Art*, New York & London 1976, pp. 33, 120, 128, exhib. cat. *Van Gogh in Brabant*, op. cit. (note 9), p. 17; Jaap W. Brouwer, 'De aardappel-eters en de literaire bronnen', *Toonbeeld*, 1990, pp. 4–8; exhib. cat. *Millet & Van Gogh*, op. cit. (note 21), cat. 19.
39. On the use of these prints, see Charles de Mooij, 'Devotionalia en volkskunst', in exhib. cat. *Rijke oogst van schrale grond. Een overzicht van de Zuidnederlandse materiële volkscultuur, ca. 1700–1900*, 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum) 1991–92, pp. 145–163, notably pp. 147–148.
40. That the chairs were unusual to city people is clear from letter 505 (408): 'Don't forget that the chairs these people sit on are different from those in a café like Duval'.
41. Benno J. Stokvis, *Nasporingen omtrent Vincent van Gogh in Brabant*, Amsterdam 1926, p. 29. The house was demolished during the Second World War, see Ton de Brouwer, *Van Gogh en Nuenen*, Venlo s.a. [1984], p. 83.
42. De Brouwer, op. cit. (note 41), pp. 81–86.
43. Photograph from Stokvis, op. cit. (note 41), facing p. 24.
44. It has always been said that Van Gogh deliberately emphasised the smallness and claustrophobic feel of the room. See for instance Just Havelaar, *Vincent van Gogh*, Amsterdam 1915, p. 49, and H.P. Bremmer, *Inleidende beschouwingen*, Amsterdam 1911, pp. 99–100.
45. Drinking chicory and eating potatoes are indeed shown here as two distinct activities, but it remains unlikely that the members of one and the same family would be doing both at the same time. Information kindly given by Gerard Rooijakkers (Amsterdam, P.J. Meertens Institute).
46. Jozien Jobse-van Putten, 'De voeding in de agrarische samenleving van Noord-Brabant en het noorden van Limburg', in *Rijke oogst van schrale grond* op. cit. (note 37), pp. 69–89, notably pp. 84–88, and idem, 'En toen is Brabant de moderne tijd binnengestapt...', *Volkskultuur*, 9 (1992), pp. 27–57.
47. Identifications by Stokvis, op. cit. (note 41), p. 29; Louis Anfray, 'Documentation inédite. L'identité des *Mangeurs de Pommes de terre*', *Les Cahiers de Van Gogh*, 1958, no. 3, p. 20, based on information from the painter Eekman; W. de Vries, 'Van

Gogh's *Aardappeleters*', *Gens Nostra. Maandblad der Nederlandse Genealogische Vereniging*, 1971, December, pp. 426-427; De Brouwer 1984, op. cit. (note 41), pp. 81-83; Pollock 1988, op. cit. (note 21), pp. 418-419, 431 note 33; exhib. cat. *Van Gogh in Brabant*, op. cit. (note 9), p. 177. However, the people named in the literature were not the same age as those portrayed in the painting. Jan Hulsker, *Lotgenoten. Het leven van Vincent en Theo van Gogh*, Weesp 1985, p. 650, note 120, was the first to cast doubt on these identifications; he explains his views in a letter of 9 January 1993. Only the woman on the left can be identified. On the basis of letters 532 (423) and 576 (W1), it transpires that she is Gordina de Groot, also known as Stien.

48. Note by Johanna van Gogh-Bonger in her copy of E.H. du Quesne-Van Gogh, *Vincent van Gogh. Persoonlijke herinneringen aangaande een kunstenaar*, Baarn 1943, p. 30 (Amsterdam, library of the Van Gogh Museum, BWV 178): 'the potato eaters are people from Brabant, identified by both mother and Wil'.

49. Hope Werness, op. cit. (note 25), p. 81.

50. Chetham, op. cit. (note 38), p. 14, and Meyer Schapiro, *Vincent van Gogh*, London 1951, p. 40.

51. See letters 440 (R43), 503 (406), 513 (R52), 515 (R53), 516 (R54), 522 (418).

52. See letter 535 (424).

53. In letter 535 (424), he says: 'The fact the colours of *The Potato Eaters* aren't good is at least partly to blame on the paint'. See also the article by IJsbrand Hummelen and Cornelia Peres.

54. As far as his palette was concerned, he was again inspired by the anecdote that Millet had painted his peasants in the earthy colours of the soil which they tilled. See exhib. cat. *Vincent van Gogh. Paintings*, op. cit. (note 7), p. 142. He abandoned this symbolism in the second version of the painting (private collection), but portrayed him leaning on a spade, in imitation of Millet's *Man with the Hoe*.

55. It is uncertain what Van Gogh's French friends thought of his identification with Millet and consequently of *The Potato Eaters*. Bernard, op. cit. (note 31), felt that the work was 'd'une insigne laideur et d'une vie inquiétante' (also published in his *Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Paris 1911, p. 66.) Pissarro is said to have admired the painting; see John Rewald, *Post-Impressionism. From van Gogh to Gauguin*, New York 1978, pp. 35, 71 note 40. Gauguin, who received the lithograph after *The Potato Eaters* from Theo, commented on the painting to Vincent: 'très intéressant comme couleur dans le dessin'. See Douglas Cooper, *Paul Gauguin. 45 lettres à Vincent, Théo et Jo van Gogh*, The Hague & Lausanne 1983, p. 251 (GAC 34.1).

56. This should be seen in the light of his exchanges with Gauguin on the subject of painting from memory; on this issue, see Wojtech Jirat-Wasiutynski, 'Painting from Nature versus Painting from Memory', in Cornelia Peres (ed.) *et al.*, *A Closer*

*Look. Technical and Art-Historical Studies on Works by Van Gogh and Gauguin*, Zwolle 1991 (Cahier Vincent 3), pp. 90-101.

57. Julien Leclercq, 'Vincent van Gogh', in exhib. cat. *Exposition d'oeuvres de Vincent van Gogh*, Paris (Galerie Bernheim Jeune) 1901, p. 3.

58. Comments by Albert Plasschaert at the Netherlands Institute for Art History, The Hague (RKD), Nineteenth Century Division, no. VvG k.4.

59. Frederik van Eeden, 'Vincent van Gogh', *De Nieuwe Gids* 6 (1890), p. 264. On the placing of the painting, see Johanna van Gogh-Bonger, 'Inleiding', in *Verzamelde brieven*, op. cit. (note 13), vol. 1, p. XLVII.

60. V.W. van Gogh, 'Aesthetic Exercise-III', *Scottish Art Review*, 2 (1949), no. 3, p. 13; V.W. van Gogh, 'J. van Gogh-Bonger', in *Verzamelde brieven*, op. cit. (note 13), vol. 4, pp. 247-248.

61. Van Gogh, op. cit. (note 17), pp. 4-5.

62. Johannes de Meester, 'Vincent van Gogh', *Algemeen Handelsblad*, 31 December 1890, filed in *Knipselboek*, op. cit. (note 1), p. 2.

63. Johan de Meester, 'Vincent van Gogh', *Nederland* 1 (1891), p. 316.

64. Exhib. cat. *Tentoonstelling Vincent van Gogh*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1905, no. 26.

65. List of paintings at Vollard's, November 1896, in the archives of the Van Gogh Museum, Amsterdam, b 1437 v/1962 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation). Not mentioned in J.-B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh. The Paintings and Drawings*, Amsterdam 1970, p. 614.

66. Exhib. cat. *Tentoonstelling Vincent van Gogh*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1905, no. 26. De la Faille, op. cit. (note 65), p. 614, reports that the painting was subsequently exhibited in Utrecht, but this seems unlikely. Although the canvas appears as no. 12 in exhib. cat. *Catalogus der tentoonstelling van schilderijen door Vincent van Gogh*, Utrecht (Vereeniging 'Voor de Kunst') 1905, it transpires from annotations in two copies of the catalogue (Amsterdam, library of the Van Gogh Museum, BVG 3465b and archives of the Vincent van Gogh Foundation) that the work was in fact never sent. The next exhibition in which it was shown was in Antwerp. See exhib. cat. *Vincent van Gogh*, Antwerp (Kunst van Heden) 1914, no. 5, which does not appear in De la Faille, op. cit. (note 65), p. 614. Subsequently, from 1917 until 1919 *The Potato Eaters* was shown at the Rijksmuseum in Amsterdam as part of Johanna's collection. See J.F. Heijbroek, 'Het Rijksmuseum voor Moderne Kunst van Willem Steenhoff, Werkelijkheid of utopie?', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 39 (1991), pp. 202, 206.

67. Exhib. cat. *Tentoonstelling Vincent van Gogh*, op. cit. (note 64), pp. 48-50, quotes a total of five passages, which were taken from



the following letters: 500 (403), 502 (405), 503 (406), 501 (404), 502 (405). Some of the passages were subsequently quoted by Albert Plasschaert, *Studies en gegevens over schilderkunst*, Zeist 1908, p. 85, and Just Havelaar, 'Vincent van Gogh', *Onze eeuw. Maandschrift voor staatkunde, letteren, wetenschap en kunst*, 1911, pp. 319–320.

68. Joh. Cohen Gosschalk, 'Vincent van Gogh', *Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, 15 (1905), no. 10, p. 228.

69. G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, The Hague 1903, p. 497. It was also reproduced in Is. Querido, 'Vincent van Gogh', *Op de hoogte*, 2 (1905), p. 480, and H.P. Bremmer, *Inleidende beschouwingen*, Amsterdam 1911, facing p. 99.

70. Julius Meier-Graefe, *Impressionisten. Guys-Manet-Van Gogh-Pissarro-Cézanne*, Munich & Leipzig 1907, p. 125.

71. Julius Meier-Graefe, *Vincent van Gogh*, Munich 1910, p. 13; Richard Muther, *Geschichte der Malerei*, 3 vols., Berlin 1912, vol. 3, p. 304. Also reproduced in exhib. cat. *Vincent van Gogh*, Berlin (Paul Cassirer) 1914, cat. 9.

72. Théodore Duret, *Van Gogh, Vincent*, Paris 1916, pl. xvii.

73. J.W. van Dijkveldt, 'Tentoonstelling Vincent van Gogh', *De Amsterdammer. Dagblad voor Nederland*, 1–2 January 1893, filed in *Knipselboek*, op. cit. (note 1), p. 16.

74. A.C. Loffelt, 'Tentoonstelling Vincent van Gogh in het Gemeente-museum te Amsterdam', *Het nieuws van de dag*, 26 July 1905, filed in *Knipselboek* op. cit. (note 1), p. 38.

75. Albert Verwey, 'H.P. Bremmer. Vincent van Gogh', in idem, *Proza*, Amsterdam 1923, vol. 9, p. 46; originally published as 'Boeken, mensen en stroomingen. H.P. Bremmer: Vincent van Gogh', *De Beweging*, 8 (1912), pp. 94–100. See Jan de Vries, *Gemeenschap en wereld-ik, geheel op de wijze der kunst. Nederlandse kunstkritiek en moderne kunst circa 1900–1920*. Albert Verwey, Albert Plasschaert, Just Havelaar, Theo van Doesburg, Amsterdam 1990, pp. 50–51.

76. F[rans] C[oenen] Jr., 'Tentoonstelling Vincent in den Haagsche Kunstkring', *Haarlemmer Courant*, 5 March 1895; quoted in Carol M. Zemel, *The Formation of a Legend. Van Gogh Criticism, 1890–1920*, Ann Arbor 1980, p. 28, with a slightly different English translation. On Coenen's political views, see Jan Fontijn & Gideon Lodders, *Frans Coenen*, Amsterdam 1981, pp. 103–142.

77. On Vincent van Gogh's reputation, see Zemel, op. cit. (note 76).

78. C.S. Adama van Scheltema, *De grondslagen eener nieuwe poëzie. Proeve tot een maatschappelijke kunstleer tegenover het naturalisme en anarchisme, de Tachtigers en hun decadenten*, Rotterdam 1907, pp. 100–101. See also F. Drost, *Carel Steven Adama van Scheltema*, Arnhem 1952.

79. Just Havelaar, 'Vincent van Gogh', *Onze eeuw. Maandschrift voor staatkunde, letteren, wetenschap en kunst*, 1911, p. 318. See also De Vries, op. cit. (note 75), pp. 114–117.

80. Havelaar, op. cit. (note 44), p. 50. Havelaar's views are set out in W. Jos. de Gruyter, *Vincent van Gogh. Uitgegeven ter gelegenheid van het internationaal socialisties jeugdfest*, Amsterdam 1926, p. 14, and even in Rudi Fuchs, 'De aardappeleters', *Eindhovens Dagblad*, 22 May 1968.

81. Julius Meier-Graefe, *Vincent van Gogh. Der Roman eine Gottsuchers*, Berlin & Wien & Leipzig 1932, pp. 350, 348.

82. Schapiro 1951, op. cit. (note 50), p. 40.

83. Bunny McBride, 'Van Gogh. The soft voice of conscience', *The Home Forum. The Christian Science Monitor*, 4 April 1977, p. 32.

84. Marie de Roode-Heijermans, 'De Van Gogh-Tentoonstelling der Vereeniging Kunst aan het Volk', *De Nieuwe Tijd* 20 (1915), p. 199; R.N. Roland Holst, 'De Van Gogh-Tentoonstelling der Vereeniging Kunst aan het Volk', *De Nieuwe Tijd* 20 (1915), pp. 60–61.

85. Robert Rosenblum & H.W. Janson, *Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture*, London 1984, p. 409.

# ‘To paint *darkness* that is nevertheless *colour*’: the painting technique of *The Potato Eaters*

*IJsbrand Hummelen and Cornelia Peres*

No one looking at *The Potato Eaters* with its dark and rather monotonous tonality would immediately suspect that Van Gogh had intended it to be a colourful, if sombre canvas.<sup>1</sup> It has, however, lost much of its original colour nuances, for age has darkened the layers of paint and varnish. It was for that reason that, last year, consideration was given to a restoration treatment involving removal of the varnish. First, though, the paint-layer structure was investigated in order to assess the risks involved. The results of that examination, which entailed analysis of several paint samples, are given below, following an explanation of Van Gogh’s use of colour.

## COLOUR THEORY

In order to reduce ambiguity to a minimum, it will be useful to run through the terms used to define a colour.<sup>2</sup> The word ‘hue’, often simply called ‘colour’, identifies the position of a colour in the spectrum (which is generally depicted in the manuals in the form of the colour circle). The ‘tone’ or ‘value’ is the light value of the colour, which can be reproduced on a scale running from white, through deepening shades of grey, to black. The purity or strength of a hue, finally, is governed by the degree of saturation.<sup>3</sup> If more and more grey of a particular light value (tone) is added to a colour of the same value, tone and hue remains the same, but the saturation of the colour decreases. (The colour spectrum is formed by the colours in their most saturated form.)

From the artistic point of view, these concepts are sometimes mutually antagonistic. In the so-called ‘value painting technique’, that is to say ‘tonal’ painting, in which tone is considered more important than colour, the painter runs into the problem that colours in their

most saturated form have natural values which are sometimes far removed from each other, and are difficult to reconcile. Blue, for instance, is naturally darker than yellow, so if one wants to harmonise their tonal values, it is necessary to make the blue lighter, for example by adding white, or the yellow darker. The colour which is thus brought ‘into tone’ is irrevocably weakened. The painter of a tonal work is therefore restricted in the use of saturated colours. That is the difficulty with *The Potato Eaters*, which Van Gogh intended to be both a dark and thus tonal painting, and a colourful one.

The problem becomes even more acute with chiaroscuro, the contrast between light and dark employed by artists to accentuate the drawing and form of the various parts of the composition. To explain this using the same colours: there is no problem at all if one wants to paint light passages in a saturated yellow and the dark passages in a saturated blue, but any attempt to do the reverse is doomed by the specific nature of these two colours.

In the studies from his Nuenen period, Van Gogh was trying to master the laws of colour, tonal painting, and the rendering of chiaroscuro. He also attempted to synthesise those three elements in a single picture. His aim was to crown all his experiments with an important, ambitious canvas: *The Potato Eaters*.

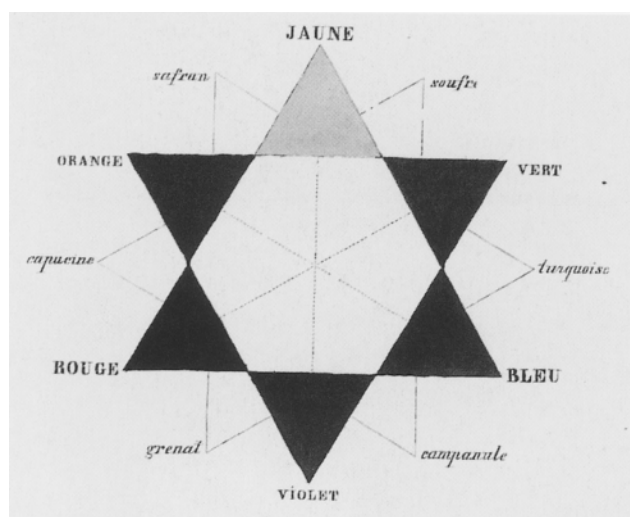
## COLOUR

Van Gogh’s ideas on colour only became deeper and more systematised after he had read Charles Blanc’s *Les artistes de mon temps* and Eugène Fromentin’s *Les maîtres d’autrefois*, which Anthon van Rappard sent to him after a visit to Nuenen at the end of May 1884.<sup>4</sup> ‘The laws of the colours are unutterably beautiful, precisely because

they are *not accidental*', he wrote to Theo [453/371]. Vincent also asked his brother to send him other books on technique, and later, in August, he himself bought Charles Blanc's *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*.<sup>5</sup> Blanc's colour theory was never to lose its hold on him from then on.

Although Fromentin also discussed the theory of contrasting colours, Blanc gave a much clearer picture of colour theory, even if, as it turned out, he was not always aware of the latest ideas.<sup>6</sup> For instance, he made no distinction between additive and subtractive colour mixing – the mixture of chromatic lights and the mixture of pigments, respectively. In the first, the mixture of the three primaries gives pure white light.<sup>7</sup> In the subtractive mixture, on the other hand, one gets grey to black, depending on the light value ('tone') of the colours mixed. Blanc assumed that the three primaries mixed as pigment would yield not only black and grey, but white as well.

A key role in Blanc's colour theory was reserved for the so-called complementary colour.<sup>8</sup> He constructed a hexagon in which he placed the three primaries red, yellow and blue, which he believed combined to form white light is composed, together with the composite colours orange, green and violet (fig. 26). The colours



26. The three primary colours arranged in a triangle, with the composite colours between them./De drie primaire kleuren uitgezet in een driehoek met de mengkleuren ertussen. From/uit: Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, Paris 1867.

lying opposite each other are complementaries, or 'opposites' [487/394, 492/397], as Fromentin and Van Gogh also called them. Orange, according to Blanc, is the complementary of blue, because as a mixture of yellow and red it reflects all the yellow and red components of light and absorbs blue, the third primary colour. The yellow and red of orange therefore need the third, and thus complementary colour, blue, in order to form white light. The complementaries enhance each other when juxtaposed. However, when mixed in equal quantities, the result is an absolutely uncoloured grey.<sup>9</sup> In Blanc's not entirely correct theory, such a mixture again contains the three primaries, red, yellow and blue, which together form a 'non-colour' like black, white, or in practice a neutral grey.

Van Gogh soon mastered these laws of colour [503/406]. He put them into practice in studies, and wanted to round off this series of exercises with *The Potato Eaters*. Prior to making the definitive version, he copied out several pages from Blanc's *Grammaire des arts du dessin* for Theo, in which the essence of the theory was set out yet again [497/401]. When the canvas was almost finished he explained to his brother that 'in the white, for example, hardly any white has been used, but simply the neutral colour which is made by mixing red, blue and yellow, for instance vermilion, Paris blue and Naples yellow. In itself the colour is quite a dark grey, but in the picture it looks white' [502/405]. The 'for instance' has to be taken literally, for the paint sample taken in the tablecloth contains several pigments (Prussian blue, Naples yellow, organic red, red and brown ochre, a little zinc white and perhaps chrome orange), but no vermilion (ill. 4a).<sup>10</sup>

## TONE

Throughout his Nuenen period, Van Gogh constantly stressed that he did not wish to work from the 'local tone', in other words the true colour of objects viewed in isolation from their surroundings.<sup>11</sup> He came to this conclusion at the end of May 1884, when Van Rappard came on a visit and told him about the system of 'starting a picture in a low pitch and then seeking to elevate it from this low key upwards' [451/150]. He then came across the principle in Blanc's *Artistes de mon temps*, and in a letter to Theo of early June he illustrated with the

anecdote about a conversation between Blanc and Delacroix defending the proposition that great colourists use no local colour: “That is perfectly true”, he [Delacroix] said. “There, for instance, is a tone” (pointing to the grey and dirty tone of the stone floor). Well, if you were to say to Paolo Veronese: “Paint me a beautiful blonde woman with flesh that tone”, he would paint her, and the woman *would be a blonde in his picture*” [452/370]. Van Gogh explained this discovery in his next letter with the aid of a sketch of his painting of an old man spooling yarn [453/371]. He added two dabs of paint in the white border; one appears grey on the bright paper, the other dark (fig. 27). Beneath the grey he wrote that this was the highest light in the study.

The realisation that a colour scale on the palette can be manipulated, because the gradations of light are always relative, continued to inspire him throughout his Nuenen period. This was also the principle underlying *The Potato Eaters*, as shown by his defence of the painting to Van Rappard: ‘It is in such a low scale that the *light* colours, smeared on white paper, for instance, would look like ink-blots, whereas on the canvas they stand out like lights because of the great forces opposed to them, for instance by putting on absolutely unmixed Prussian blue’ [529/R57] (ill. 1).

#### THE COMBINATION OF TONE AND COLOUR

In his *Les maîtres d'autrefois*, Fromentin had written that ‘our pictorial art [...] has been complicated for a long time by a very fashionable question which deserves indeed our attention, because its object is to give back to painting one of its most delicate and necessary means of expression’.<sup>12</sup> The French writer and painter was referring to the ability of seventeenth-century Dutch masters to achieve a unity in tonal values, or ‘valeurs’,<sup>13</sup> and colour – a technique, according to him, which they had taken with them as a secret to their graves.<sup>14</sup> Fromentin regarded the discussion about *valeurs* as a new route to the discovery of this secret. Although he recognised the importance of the ‘inquiry’ into complementary colours, he felt that ‘to colour well is, besides and above all, to know how skilfully to reconcile the values of the tones’.<sup>15</sup> Paintings which are made without that skill he explained, have an ‘unharmonious’ tone: the planes disintegrate, and the desired unity of tone is lost.<sup>16</sup>

Van Gogh was aware of this danger [487/394], but still thought that he could combine tone and colour: ‘Perhaps nowadays there are more *tonists* than *colourists*. That is not the same thing, although they may easily go

27. Vincent van Gogh, *Old Man Spooling Yarn*. Sketch in letter 453 (371), with the highest and lowest tones of the painting indicated in the margin/ *Oude man aan het spoelwiel*. Schets in brief 453 (371) met in de marge de hoogste en laagste toon van het schilderij. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).



together' [452/370]. He thought that the solution could be found in the colour theory of Blanc, who had adopted the idea of the 'ton rompu', or broken tone, from the physicist Michel Eugène Chevreul.<sup>17</sup> As we have seen, according to Blanc the mixture of equal quantities of complementary colours produced a neutral grey. With an unequal mixture, however, one gets coloured greys. Red and green, for example, can be mixed either side of a neutral grey to produce a red-grey and a green-grey. However, if they are juxtaposed, their complementarity remains unaffected. The red is broken by the complementary colour green, and the green by the red. That is 'ton rompu'.

Van Gogh applied this principle in *The Potato Eaters*. He used the 'ton rompu' for the flesh tone, for instance [499/402], which he gave a greyish red colour. He called it 'like the colour of a good, dusty potato' [502/405]. Here he was imitating Jean-François Millet, who is said to have painted his peasants in the colours of the earth they tilled (ill. 2).

In addition to the physical mixing of complementaries as paint, it was probably from the *Grammaire* that Van Gogh learned another way of breaking colours while keeping them lively, namely optical mixing. A broken but still colourful tone is created by applying a complementary on top of a colour in the form of dots or brushstrokes, or by creating gradual transitions of these colours. It is even possible to interweave several colours, producing an effect that Van Gogh used in *The Potato Eaters* and described as 'iridescent': 'A grey woven from red, blue, yellow, dirty white and black strands, a blue that is *broken* by a green, and orange-red, or yellow strand, are quite different from *plain* colours, that is to say they are more *iridescent*, and primary colours become *hard*, cold and *dead* in comparison' [501/404].

He also tried to give the dark passages in the canvas a lively structure by juxtaposing related colours, such as green and blue.<sup>18</sup> By varying them with warmer or cooler tones, he played within a scale of brown-green, green-blue and blue-black.

#### CHIAROSCURO AND BLACK

In January 1885 Van Gogh wrote to his friend and pupil, Anton Kerssemakers, that 'the question of chiaroscuro and colour and deep tone in shadowed parts is an

eternally difficult one. And the better or less well painted a study is – its artistic value – depends to a very large extent on the handling of the shaded passages. [...] In order to master chiaroscuro one must not just paint a great deal, but also watch painters a great deal, and know something of the theory of light and colour' [481/-].

At first Van Gogh preferred the chiaroscuro to be warm, and for that reason advocated the use of asphalt and bistre [453/371]. In his *Grammaire*, however, Blanc described the relationship between chiaroscuro and colour as follows: 'We must, then, add to chiaroscuro, which is only the external effect of white light, the effect of colour, which is, as it were, the interior of this light'.<sup>19</sup> So the laws of colour could also be used in chiaroscuro, and Van Gogh made grateful use of that discovery in *The Potato Eaters*. For the shaded passages he chose deep, coloured tones, and while painting the picture he pointed out to his brother that his canvas was 'different from lamplight scenes by Dou or Van Schendel,' by which he meant that 'one of the most beautiful things that this century's painters have done is to paint *darkness* that is nevertheless *colour*' [499/402]. Due to the high contrast, however, the light parts of the chiaroscuro tend to blind the colour differences (which are anyway difficult to observe) in the darker passages of *The Potato Eaters*, and as a result the colours are difficult to 'read'.<sup>20</sup>

Van Gogh also avoided using black. Analysis of the paint samples shows that even the deepest tones in the picture contain little or no black pigments. For these passages he relied mainly on Prussian blue, which looks very much like black when applied pure and opaque.<sup>21</sup>

#### PAINT-LAYER STRUCTURE

Van Gogh painted *The Potato Eaters* on white prepared canvas, probably factory-made.<sup>22</sup> As shown by the cross-section (ill. 3–5), he first applied a dark, opaque underpaint (layer 1) which consists of Prussian blue and various ochres (red, yellow and brown), with some scattered black, all of which combined to produce a rather muddy olive green. The initial lay-in of the tablecloth also contains Naples yellow. In places, this first layer is darker than those above it, so the entire canvas follows the formula that Van Gogh was propagating at

this time: 'to start with a low colour scheme, thus making relatively dark colours appear light. In short, to express light by opposing it to black' [453/371].

Above this underpaint is a thin, resinous layer of varnish (layer 2).<sup>23</sup> This was probably applied as insulation, to prevent subsequent layers from leaching or 'sinking in' – the process whereby the ground absorbs the binder, causing the paint to become dull. When Van Gogh had almost completed the picture he wrote to Theo: 'I should have liked to work on it even longer, but because of the sinking in, and since it had already been saturated [with varnish] more than once, I felt I had to leave it alone' [504/407].

The paint layer on top of this first insulating layer has a very varied composition (layer 3). Analysis revealed the pigments to be Prussian blue, red, yellow and brown ochre, and black, and in the tablecloth Naples yellow, organic red, and perhaps chrome orange. It contains very little white, which is fully in line with Van Gogh's theories, and the pigments are based on the three primaries red, blue and yellow. Green and violet pigments are absent (ill. 5). The very deepest tones contain no black, but are mixtures of Prussian blue and ochres, with a trace of bitumen, with the result that the deepest is dark but still contains colour.<sup>24</sup>

The next layer of varnish (layer 4) was probably applied at the house of Van Gogh's friend Anton Kerssemakers in Eindhoven, to whom the artist had brought the canvas towards the end of April 1885. 'In three days or so I shall go and varnish it there with some white of egg, and finish some details,' he wrote to his brother [501/404].<sup>25</sup> The painting had to dry, and Van Gogh was worried that he would not be able to leave it alone. 'As you know, the last days are always dangerous for a painting, because when it isn't quite dry you cannot work on it with a large brush without running a great risk of spoiling it. And the changes must be made very quietly and calmly with a small brush. I have therefore simply taken it to my friend and told him to ensure that I do not spoil it in that way, and that I would come to his house and give it the finishing touches' [501/404].

Although Van Gogh mentions egg-white as the retouching varnish, only resins were found in the thick varnish layers using histobiological staining and FTIR. Van Gogh had evidently changed his mind after writing to Theo. His retouchings with a small brush (layer 5) are

found on top of this varnish layer. Here the paint contains the same pigments as those below: Prussian blue, ochres and a little black, and in the tablecloth Naples yellow, a little zinc white and possibly chrome orange. The cross-section clearly shows how the varnish and paint have intermingled in this layer, which is rich in binding medium.

It is known from Van Gogh's letters that, after the session in Eindhoven, he again reworked the canvas 'from nature' in the cottage of the De Groot-De Rooij family [502/405]. He did not add a new layer of varnish, but made his final corrections (layer 6) immediately on top of the previous paint layer. Following his principle that it was best 'to start a picture in a low pitch and then seek to elevate it from this low key upwards' [451/150], these retouchings contain the strongest colour accents. His final modifications were the highest blue lights in the blue blouse of the man on the left (ill. 6) and in the lefthand sleeve of the woman on the right, the grey touches in the diffuse, yellow light around the head of the girl in the foreground, the blue border along the top edge of the young woman's cap, and the blue reflected lights in the shadows of the white caps. During this final session he also applied the deepest tones with a very deep, unmixed blue (by the lampshade, in the shadows of the hoop of the lamp, and the deepest shadows in the hands), raising the colour contrast considerably. He also reworked the young woman's left cheek and the wall above the back of the man on the left. These passages are clearly visible in the x-ray photograph (fig. 29). The brushstrokes of these accents are a little different from those of the previous sessions. The paint probably had another consistency; the application is certainly a little woollier.

Without these last retouchings the picture would have had a dustier, brownish grey tonality, making the difference with the preceding study (cat. 10) even more marked. The study does not look as grey as the finished work; the blue predominates. In that painting, Van Gogh's concentrated on the colours and contrasts in lighting between the broader passages. In *The Potato Eaters* he toned down those passages with composite 'grey values', as shown by the pigment composition of the paint samples. On top of the final paint layer is another coat of varnish (layer 7). This was probably not applied by Van Gogh but by a later conservator, possibly J.C. Traas, who revarnished the picture in 1928.<sup>26</sup>





28. *The Potato Eaters* in raking light, showing the encrustation. / Strijklicht-opname van *De aardappeleters*, waarop de korstvorming zichtbaar is.

#### DISCOLOURATION

The colours of *The Potato Eaters* have changed slightly with age. When Van Gogh was toying with the idea of painting a new version at Saint-Rémy, he already had an idea that the painting would have darkened, and wrote: 'That canvas must be quite black by now' [864/629].

The present discolouration of the painting is due to the binders and intermediate varnishes used by Van Gogh, which contain oil, resins and copaiba balsam, and have become yellow and brown with age. Van Gogh's choice of a palette in the range between blue-green and green-brown had important consequences for the colour contrasts. The blue tints throughout the picture became warmer, which accounts for the now predominantly green tonality. Van Gogh himself described the shadows as blue [501/404], whereas we now experience these darker areas as green-brown. The greys are also probably warmer than was originally intended.<sup>27</sup>

There is also a suspicion that some details have lost a little red. Here and there Van Gogh used carmine, which fades under the action of light. That he did indeed use this organic pigment is suggested by the paint sample taken in the tablecloth near the bowls. The sample contains a large number of pigments, of which the dark red particles resemble an organic red.

#### PAINT SURFACE

It can be seen in raking light that the surface of the picture has 'crusted' in the darker shadows (fig. 28). The paint film has, as it were, coalesced into islands, between which there is a characteristic dry craquelure. These 'islands' appear a transparent brown under the microscope, and in the cracks in between there is a glossy and very dark paint layer that approaches black. This has dulled the sharpness of the modelling in the dark passages. The skirt of the girl in the foreground, for instance, is now a large, dark, undifferentiated area, but the x-ray photograph shows that Van Gogh had painted pleats here (fig. 29).

The craquelure can very probably be attributed to the use of bitumen, as the painter and art critic Kaspar Niehuys did in 1926: 'All the passages in which bitumen was used have suffered severe and irreparable damage'.<sup>28</sup> Bitumen contracts when it dries, creating an open craquelure.<sup>29</sup> Van Gogh is known to have been partial to it in his Dutch period. Like bistre, he wrote in June 1884, it was very suitable for 'expressing the warm chiaroscuro of a close, musty interior' [453/371].<sup>30</sup>

However, analysis of the paint sample makes it doubtful that the 'crusting' is due to bitumen. The amount present is very small; there is no black, bituminous layer visible in the cross-section. Under

29. x-ray photograph of *The Potato Eaters*, revealing the pleats in the dress of the figure seen from the back. The white areas are Van Gogh's final corrections, and can be seen in the area behind the shoulder and head of the young peasant, in his right shoulder and cuff, in the cap and face of the young woman, and in the cloud of vapour around the head of the little girl seen from the back. / Röntgenopname van *De aardappeleters*, waarin de plooien van de jurk van de rugfiguur duidelijk zichtbaar zijn. De opname toont, wit oplichtend, ook Van Gogh's laatste correcties, zoals in de partij achter schouder en hoofd van de jonge boer, in diens rechterschouder en -mouw, in kap en gelaat van de jonge boerin en in de dampwolk rondom het hoofd van het op de rug gezien meisje.



the stereomicroscope the crusts have a brownish transparency, and they also fluoresce strongly under ultraviolet light, indicating the presence of aged resin. In addition, the resin mastic was demonstrated with FTIR and DLC, and also copaiba balsam.

This findings suggest that Van Gogh used a resinous retouching varnish which he evidently tinted with bitumen. It seems that he wanted to preserve the depths of the dark passages, and with them the colour, which accounts for his excessive use of the varnish in these very areas (ill. 7). His reason for making the shadows warmer by tinting the varnish with transparent, brown bitumen can only be guessed at.

The thick layer of resinous varnish was evidently applied on top of paint layers which had not yet dried, causing the resin layer to crack. During drying, contraction forces act on a varnish layer due to the evaporation of the solvent, whereas oil paint, which takes much longer to harden, by oxidation, increases in volume.<sup>31</sup> These opposing forces caused the cracks in the varnish layer.

#### WRINKLING

In addition to the formation of crusts, there is another feature of the paint surface that can only be seen through

the stereomicroscope, namely wrinkling of the paint skin. This is due to the excessive use of an oleaginous binder. The wrinkles are concentrated in the areas which Van Gogh retouched (ill. 8a, b).

There are also peculiar swellings which have bulged through the craquelure (ill. 9). This is a relatively rare phenomenon, and was probably caused by an earlier conservation treatment. In 1928, J.C. Traas relined the painting. The adhesive used to attach the backing canvas was melted in by ironing the canvas from the back.<sup>32</sup> In order to protect the front from damage it was customary to mask it with paper and starch to cushion irregularities in the paint surface. That the swellings were indeed caused by the relining is confirmed by analysis of a sample taken in one of the bulges, which revealed the presence of starch, as well as copaiba balsam, resin (mastic) and wax. The conclusion, therefore, is that the paint melted during relining, penetrated the craquelures and mixed with the starch.

#### COPAIBA BALSAM

That the paint layers had not yet hardened sufficiently at the time of Traas's relining, and indeed still have not today, is due to the presence of copaiba balsam.

This softening agent was encountered in the samples in all the binder analyses carried out with FTIR and TLC (fig. 30, 31).

Copaiba, which is obtained from South American deciduous trees, has a fairly high boiling point, evaporates very little, if at all, at room temperature, and remains glossy while drying.<sup>33</sup> It is for these reasons that this balsam has been used by artists since the beginning of the nineteenth century.<sup>34</sup> When added to oil paint it has the effect of strengthening the depths in dark passages. Moreover, no wrinkles form when it is used impasted, because it remains soft. It thus retards the drying of the oil paint, making it possible to continue painting longer. The drawback, though, is that the paint layer never completely hardens.

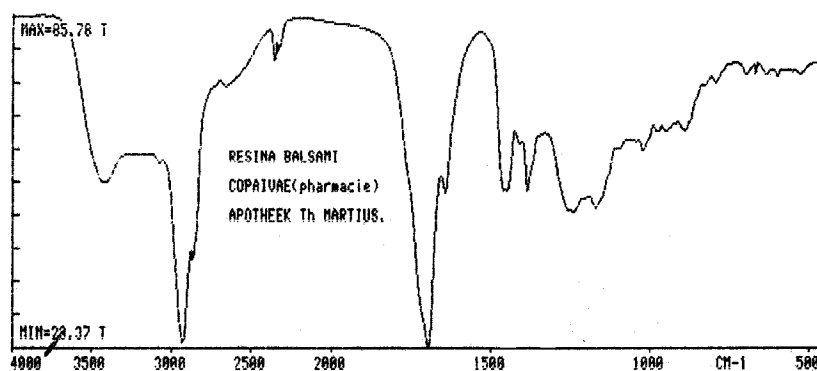
It was not only painters who used copaiba, but conservators as well, who learned about it mainly through the writings of the German chemist Max von Pettenkofer. In his *Über Ölfarbe und Konservierung der Gemäldegalerien durch das Regenerationsverfahren* of 1870 he recommended the use of copaiba during the restoration of paintings in order to prevent binders and

varnish from becoming dull. His method of treatment became so fashionable that it was nicknamed 'pettenkofern'.<sup>35</sup> Due to the popularity of this method, it cannot be entirely ruled out that the copaiba in *The Potato Eaters* is the result of a 'pettenkofer' treatment. The painting was conserved by J.C. Traas in 1928, and he may have used this procedure, which was still in widespread use, despite the doubts that it was arousing even then.<sup>36</sup>

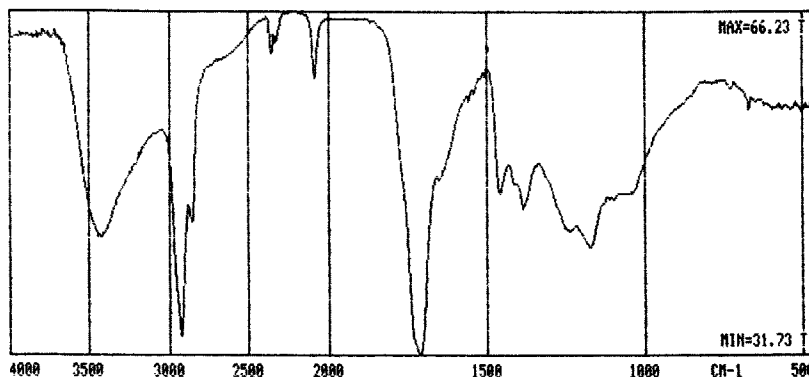
However, it is more likely that the copaiba in *The Potato Eaters* was introduced by Van Gogh himself. As Anton Kerssemakers recalled in his 'Memories of Vincent van Gogh', the artist experimented with this balsam a great deal in his Nuenen period.<sup>37</sup> He probably used it because he was worried that his dark passages would become duller and therefore colourless. According to Kerssemakers, he believed that 'in Copahu balsam he had found a way of preventing the paint sinking in, which he so hated'.<sup>38</sup> The fact that it remained glossy while drying prevented the paint layer from becoming duller.

Van Gogh also employed it in his *Watermill at Gennepe*

30. FTIR reference spectrum for copaiba balsam./FTIR-referentiespectrum voor copaïvabalsem.



31. FTIR spectrum of a paint sample from *The Potato Eaters*. The presence of copaiba balsam was demonstrated by comparison with the FTIR reference spectrum (fig. 30). The FTIR spectrum also shows that the sample contains oil, resin and Prussian blue./FTIR-spectrum van een verfmonster uit *De aardappeleters*. Door vergelijking met het FTIR-referentiespectrum (afb. 30) werd copaïvabalsem aangetoond. Bovendien toont het FTIR-spectrum aan dat het monster olie, hars en pruisisch blauw bevatte.



32. Vincent van Gogh, *Watermill at Gennep/Watermolen te Gennep*, 1884. Present whereabouts unknown.



(fig. 32), 'but because he was rather lavish in the use of this ingredient, as he was of his colours too, he used too much of it, with the result that the sky of the painting came floating down, so that he had to remove it with a palette knife and repaint it, as may be seen if one inspects the picture closely'.<sup>39</sup> This excessive use of copaiba may account for the noticeable 'drips' in some of his Nuenen pictures, such as the large study for *The Potato Eaters* (cat. 10), where the paint later began to trickle down due to the softening effect of the copaiba.<sup>40</sup>

It was probably Anthon van Rappard who recommended copaiba to Van Gogh, on one of his visits to Nuenen. It is known from a later letter by Kersse-makers that the two friends had bought copaiba from 'Vrijman, the old pharmacist, and Van Gogh told me, as an oddity, that when they asked the pharmacist if this

Copahu could be diluted with turpentine, he thought that they had caught a venereal disease and snarled at them: 'Do you want to ruin your carcasses even more?', which naturally amused his two visitors mightily'.<sup>41</sup>

Ultimately it was due to Van Gogh's use of copaiba in *The Potato Eaters* that it was decided not to subject the painting to thorough restoration. It was not only because the viscous balsam had not dried, but also seems to have been made fluid by the heat used in the relining, that the pigments moved again, ending up in the layers of varnish. Removal or even reduction of the varnish would damage the painting beyond repair.<sup>42</sup> For that reason it was decided to keep conservation to a minimum. The surface grime was removed, and the picture was given a new, thin layer of varnish in order to revitalise the colour of the darker passages.

# ‘Het schilderen van *donker* dat toch *kleur* is’.

## De schildertechniek van De aardappeleters

Ijsbrand Hummelen en Cornelia Peres

Wie *De aardappeleters* met zijn donkere en vrij eentonige koloriet bekijkt, zal niet snel op de gedachte komen dat Van Gogh naar een kleurrijk, zij het somber doek gestreefd had.<sup>1</sup> Het schilderij heeft echter veel van zijn oorspronkelijke kleurnuances verloren, want door veroudering zijn de verf- en vernislagen sterk nagedonkerd. Om die reden werd vorig jaar een restauratie met vernisafname overwogen, maar om de risico's goed in te kunnen schatten werd eerst de opbouw van het schilderij onderzocht. De resultaten van dat onderzoek, waarvoor enkele verfmonsters geanalyseerd werden, zijn hieronder weergegeven, voorafgegaan door een uiteenzetting over Van Goghs kleurgebruik.

### KLEURENTHEORIE

Om onduidelijkheden in dit artikel zo veel mogelijk te voorkomen is het nuttig de termen waarmee een kleur zich laat definiëren hier te omschrijven.<sup>2</sup> Met de term tint – vaak gewoon kleur genoemd – wordt de plaats aangeduid van de kleur in het spectrum (in handboeken gewoonlijk weergegeven door middel van de kleuren-cirkel). De toon of ‘valeur’ is de lichtwaarde van de kleur, die weergegeven kan worden op een schaal die van wit via steeds donker wordende grijsen naar zwart loopt. De zuiverheid of de kracht van een tint tenslotte wordt bepaald door de mate van verzadiging.<sup>3</sup> Indien aan een kleur met een bepaalde lichtwaarde (toon) steeds meer grijs met diezelfde lichtwaarde wordt toegevoegd blijven toon en tint hetzelfde, maar neemt de verzadiging van de kleur af. (Het kleuren-spectrum bestaat uit de kleuren in hun meest verzadigde vorm.)

Artistiek staan deze begrippen soms met elkaar op gespannen voet. In de zogenaamde ‘valeurs-schilder-

techniek’, het ‘tonig’ schilderen, waarbij het belang van de toon boven de kleur wordt gelegd, stuit de schilder op het probleem dat kleuren in hun meest verzadigde vorm natuurlijke en soms ver uit elkaar liggende valeurs hebben, die maar met moeite tot elkaar gebracht kunnen worden. Zo is blauw van nature donkerder dan geel. Wil men blauw en geel desondanks in toonwaarde bij elkaar brengen dan zal de eerste door bijvoorbeeld wit toe te voegen lichter gemaakt moeten worden, of het geel met zwart donkerder. De kleur die zo op toon gebracht wordt verliest daarmee onherroepelijk aan kleurkracht. De schilder van een tonaal werk is daarmee dus beperkt in het gebruik van verzadigde kleuren. Dat probleem nu doet zich voor bij *De aardappeleters*, waar Van Gogh zowel een donker en dus tonaal, als een kleurrijk schilderij ambieerde.

Het probleem speelt een nog sterkere rol bij het *clair-obscur*, de tegenstelling tussen licht en donker waarmee een kunstenaar de tekening en vorm van de verschillende onderdelen in de compositie accentueert. Om dat aan de hand van dezelfde kleuren uit te leggen: wil men lichte partijen in een verzadigd geel en de donkere in een verzadigd blauw schilderen, dan levert dat geen enkel probleem op. Streeft men er echter naar om de *donkere* partijen in het *clair-obscur* in een verzadigd geel en de *lichte* partijen in een verzadigd blauw te schilderen, dan is dat volstrekt onmogelijk door de specifieke aard van deze twee kleuren.

In zijn Nuenense periode probeerde Van Gogh in zijn studies zowel de kleurwetten als het tonig schilderen en de weergave van het *clair-obscur* onder de knie te krijgen. Ook zocht hij naar de synthese van deze drie elementen in één schilderij.

Al deze oefeningen wilde hij uiteindelijk met een belangrijk, ambitieus doek bekronen – *De aardappeleters*.

## KLEUR

Van Goghs opvattingen over kleur kregen pas diepgang en systematiek na lezing van Charles Blancs *Les artistes de mon temps* en Eugène Fromentins *Les maîtres d'autrefois*, die door Anthon van Rappard aan hem opgestuurd waren na diens bezoek aan Nuenen aan het einde van mei 1884.<sup>4</sup> 'De wetten van de kleuren zijn onuitsprekelijk prachtig, juist omdat het *geen* toevalligheden zijn', schreef hij Theo [453/371]. De kunstenaar vroeg zijn broer andere literatuur over techniek te sturen en later, in augustus, kocht hij zelf Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*.<sup>5</sup> Blancs kleuren-theorie zou hem vanaf dat moment niet meer loslaten.

Hoewel ook Fromentin op de theorie van de tegen-gestelde kleuren inging, bood Blanc een veel helderder beeld over de kleurentheorie – al bleek hij niet altijd precies op de hoogte van de toenmalige stand van de wetenschap.<sup>6</sup> Zo maakte hij bijvoorbeeld nog geen onderscheid tussen de additieve en subtractieve kleurmenging, respectievelijk de menging van licht en de menging van pigmenten. Bij de eerste leidt de menging van de drie hoofdkleuren tot zuiver wit licht.<sup>7</sup> Bij de subtractieve menging daarentegen wordt, afhankelijk van de lichtwaarde (de zogenaamde 'toon') van de gemengde kleuren, grijs tot zwart verkregen. Blanc ging er van uit dat de drie hoofdkleuren als verf gemengd niet alleen zwart en grijs, maar ook wit op kunnen leveren.

In Blancs kleurentheorie was een sleutelrol weggelegd voor het idee van de zogeheten complementaire kleur.<sup>8</sup> De drie primaire kleuren rood, geel en blauw, waaruit volgens Blanc wit licht samengesteld is, plaatste hij in een zeshoek met de samengestelde kleuren oranje, groen en violet (afb. 26). De tegenover elkaar liggende kleuren zijn elkaars complementairen of 'tegen-gestelde' kleuren, zoals Fromentin en Van Gogh ze ook noemen [487/394, 492/397]. Oranje, aldus Blanc, is de complementaire kleur van blauw omdat het als menging van geel en rood alle gele en rode componenten van het licht reflecteert en de derde primaire kleur blauw absorbeert. Het geel en het rood van het oranje hebben de derde, en dus complementaire, kleur blauw nodig om samen het witte licht te vormen. De complementaire kleuren versterken elkaar wanneer zij naast elkaar staan. Wanneer zij echter in gelijkwaardige hoeveelheden gemengd worden ontstaat een absoluut ongekleurd grijs.<sup>9</sup> Volgens de niet geheel

juiste theorie van Blanc zijn in een dergelijke menging immers de drie primaire kleuren rood, geel en blauw weer aanwezig en deze vormen samen een 'niet-kleur' zoals zwart, wit of in de praktijk een neutraal grijs.

Van Gogh maakte zich deze kleurwetten al snel eigen [503/406]. Hij oefende zich in studies en wilde dit met *De aardappeleters* ongetwijfeld bekronen. Voorafgaand aan het maken van de definitieve versie van het schilderij schreef hij voor Theo enkele bladzijden uit *Grammaire des arts du dessin* over, waarin de essentie van zijn theorie over de complementaire kleuren wederom gegeven werd [497/401]. Toen het doek bijna voltooid was legde hij bovendien aan zijn broer uit dat 'in het wit b.v. [...] haast niet eens wit gebruikt [is], doch eenvoudig de neutrale kleur, die ontstaat als men rood blaauw geel door-een mengt, b.v. vermillioen, Parijschblauw en Napels-geel. De kleur is op zichzelf een vrij donker grijs, maar doet wit in 't schij' [502/405]. We moeten het 'bijvoorbeeld' hier letterlijk nemen, want in het verfmonster dat uit de partij van het tafelkleed is genomen bevinden zich meerdere pigmenten (pruisisch blaauw, napels geel, organisch rood, rode en bruine oker, een beetje zinkwit en misschien chroomoranje), maar geen vermiljoen (ill. 4a).<sup>10</sup>

## TOON

Gedurende zijn gehele Nuenense periode benadrukte Van Gogh steeds dat hij niet van de 'lokale toon' (dat wil zeggen: de werkelijke kleur van de dingen, los gezien van hun omgeving) uit wilde gaan.<sup>11</sup> Tot dit inzicht kwam hij tijdens het bezoek van Van Rappard eind mei 1884, die hem leerde over het systeem om een schilderij 'in een lagen toonladder [te] beginnen en dan van laag af op zoeken te voeren' [451/R50]. Vervolgens kwam hij het principe tegen in Blancs *Artistes de mon temps*, en in een brief van begin juni schreef hij ter toelichting aan zijn broer uit dit boek de anekdote over van een gesprek van Blanc met Delacroix, waarbij de stelling werd verdedigd dat grote koloristen geen lokale toon aanbrengen: "Dat is geheel en al waar", zei hij [Delacroix], "dit is bijvoorbeeld een toon" (hij wees met zijn vinger naar de grijze en vuile toon van de stenen vloer), "wel, als je tegen Paolo Veronese zou zeggen, schilder een mooie blonde vrouw met een lichaam in die toon, dan zou hij haar schilderen en de vrouw *wou op zijn schilderij blond*



zijn” [452/370]. De ontdekking lichtte Van Gogh in een volgende brief toe aan de hand van een schets naar zijn schilderij van een oude man aan het spoelrad [453/371]. In de witte rand bracht Vincent twee vervlekken aan; de ene is op het heldere papier grijs, de andere donker (afb. 27). Bij de grijze vlek vermeldde hij dat dat het allerhoogste licht in de studie was.

Het inzicht dat een toonladder op het palet gemanipuleerd kon worden omdat de lichtgradaties altijd relatief zijn zou hem gedurende zijn gehele Nuenense periode inspireren. Het principe lag ook ten grondslag aan zijn *Aardappeleters*, zoals blijkt uit zijn verdediging van het schilderij aan Van Rappard: ‘Het staat in zóó laag gamma, dat de *lichte* kleuren op wit papier b.v. gesmeerd, wel inktvlekken zouden lijken en op het doek doen ze als lichten wegens de groote krachten die er tegen staan, b.v. pruisisch blaauw, zoo maar zonder menging er op gezet’ [529/R 57] (ill. 1).

#### DE COMBINATIE VAN TOON EN KLEUR

In zijn *Les maîtres d'autrefois* had Fromentin geschreven dat de schilderkunst ‘sedert enige tijd weer ingewikkelder geworden was door een modekwestie, die [...] onze volle aandacht verdient, omdat zij tot doel heeft, de schilderkunst een harer gevoeligste en onontbeerlijkste uitdrukkingsmiddelen terug te geven’.<sup>12</sup> Met dat laatste bedoelde de Franse schrijver en schilder het vermogen van de zeventiende-eeuwse Hollandse meesters tot het brengen van eenheid in de toonwaardes – of de *valeurs*<sup>13</sup> – en de kleur, een techniek die zij volgens hem als een geheim in hun graf hadden meegenomen.<sup>14</sup> De discussie over de *valeurs* zag Fromentin als een nieuwe weg naar de ontdekking van dit geheim. Hoewel hij het belang van het ‘onderzoek’ naar de complementaire kleuren inzag, stelde hij: ‘vóór alles is een goed colorist bedreven in het combineren der *valeurs*’.<sup>15</sup> Schilderijen die zonder deze bedrevenheid zijn gemaakt, zo legde hij uit, ‘rammelen’ wat de toon betreft: de plans vallen uit elkaar en de gewenste eenheid van toon gaat verloren.<sup>16</sup>

Van dat gevaar was Van Gogh zich ook bewust [487/394], maar toch dacht hij toon en kleur te kunnen combineren: ‘misschien zijn er tegenwoordig meer *toonisten* dan *coloristen*. Dat is niet hetzelfde, ofschoon ’t heel best kan samengaan’ [452/370]. De oplossing

dacht hij te vinden in de kleurentheorie van Blanc, die van de fysicus Michel Eugène Chevreul het idee had overgenomen van de ‘ton rompu’, de gebroken kleur.<sup>17</sup> Zoals we gezien hebben levert de menging van gelijkwaardige hoeveelheden van complementaire kleuren volgens Blanc een neutraal grijs op. Bij een ongelijke menging echter ontstaan gekleurde grijsen. Rood en groen bijvoorbeeld kunnen gemengd aan weerszijden van het neutrale grijs dan een roodgrijs en een groengrijs vormen; worden ze echter naast elkaar gezet, dan blijft hun complementariteit van kracht. Het rood wordt gebroken door de complementaire kleur groen en vice versa het groen door het rood. Dit nu is de ‘ton rompu’.

Dit principe werd door Van Gogh in *De aardappeleters* toegepast. De ‘ton rompu’ gebruikte hij bijvoorbeeld voor het incarnaat, dat een vergrijsd rode kleur kreeg [499/402]. Hij noemde het ‘zowat de kleur van een goed stoffige aardappel’ [502/405], waarmee hij in de voetsporen van van Jean-François Millet wilde treden, die zijn boeren geschilderd zou hebben in de kleuren van de door hen bewerkte aarde (ill. 2).

Behalve de werkelijke menging als verf van complementairen leerde Van Gogh uit de *Grammaire* vermoedelijk tevens een methode waarmee hij kleuren kon breken en ze tegelijkertijd levendig houden: de optische menging. De gebroken en nog kleurige toon wordt daarbij gecreëerd door op een kleur met stippen of penseelstreken de complementaire kleur aan te brengen, of door geleidelijke overgangen van deze kleuren in elkaar te vormen, zoals door Blanc in tekeningen aangegeven werd. Daarbij konden zelfs meerdere kleuren in elkaar gevlochten worden, met als resultaat een effect dat Van Gogh in *De aardappeleters* toegepast heeft en als het ‘wemelen’ van de kleur omschreef. ‘Een grijs dat geweven is uit roode, blaauwe, geele, vuil-witte & zwarte draden dooreen. Een blauw dat *gebroken* is door een groenen en een oranje, rooden of geelen draad. Zijn heel anders dan *effen* kleuren, namelijk zij *wemelen* meer, en heele kleuren worden er *hard*, heel en *levensloos* bij’ [501/404].

Ook probeerde hij in het doek een levendige structuur aan de donkere partijen te geven door verwante kleuren – bijvoorbeeld groen en blauw – naast elkaar te plaatsen.<sup>18</sup> Door deze te variëren met warmere of koelere tinten, speelde hij binnen een scala van bruin-groen, groen-blauw en blauw-zwart.

## HET CLAIR-OBSCUR EN HET ZWART

Van Gogh schreef aan zijn vriend en leerling Kerssemakers in januari 1885 dat 'de kwestie van clair-obscur en kleur en diepen toon in de schaduw een eeuwige moeilijke kwestie is. En 't beter of minder goed geschilderd zijn eener studie – de artistieke waarde ervan – juist voor een zeer aanmerkelijk deel afhangt van de behandeling der schaduwpartijen. [...] Om 't clair-obscur goed te krijgen, moet men niet alleen veel schilderen, doch ook wel degelijk veel zien schilderen en sommige dingen van theorie van licht en kleur weten' [481/-].

Van Gogh zag het *clair-obscur* aanvankelijk graag warm en hield om die reden een pleidooi voor het gebruik van asfalt en bister [453/371]. In zijn *Grammaire* beschreef Blanc de relatie tussen *clair-obscur* en kleur echter als volgt: 'Men moet [...] aan het *clair-obscur*, dat niets anders is dan het uitwendig effect van wit licht, het effect van de kleur toevoegen, die als het ware het inwendige van dat licht is'.<sup>19</sup> Ook in het *clair-obscur*, kortom, konden de kleurwetten gebruikt worden en Van Gogh zou van dit inzicht in zijn *Aardappeleters* dankbaar gebruik maken. Voor de de schaduwpartijen koos hij gekleurde diepe tonen en tijdens het schilderen wees hij zijn broer er op dat zijn doek 'anders is dan lamplichten als Dou of v. Schendel', waarmee hij wilde beweren dat 'een van de mooiste dingen van de schilders dezer eeuw is geweest: het schilderen van *donker* dat toch *kleur* is' [499/402]. Door het sterke contrast hebben de lichte partijen van het *clair-obscur* op de – toch al moeilijk waarneembare – kleurverschillen in de donkere partijen van *De aardappeleters* evenwel een verblindend effect, waardoor de kleuren in de praktijk moeilijk 'leesbaar' zijn.<sup>20</sup>

Verder vermeed de kunstenaar het gebruik van zwart. Uit analyses van de verfmonsters blijkt dat zelfs de diepste tonen van *De aardappeleters* geen of nauwelijks zwarte pigmenten bevatten. Hij had hier vooral zijn toevlucht gezocht tot het gebruik van pruisisch blauw, dat puur en dekkend opgebracht voor het oog het zwart zeer dicht benadert.<sup>21</sup>

## DE OPBOUW

*De aardappeleters* is geschilderd op een – waarschijnlijk fabrieksmatig – wit geprepareerd linnen.<sup>22</sup> Hierop bracht Van Gogh een dekkende en donkere onderschildering

aan (laag 1), zoals de dwarsdoorsnede laat zien (ill. 3–5). Deze laag bestaat uit pruisisch blauw en verschillende okers waaronder rode, gele en bruine oker en soms een weinig zwart, die te samen een olijfgroene, wat modderige kleur opleverden. De eerste opzet van het tafelkleed bevat bovendien nog napelsgeel. De eerste laag is donkerder dan de daarover liggende lagen en het hele doek is dan ook geschilderd volgens het recept dat Van Gogh zo bewonderde: 'in een lage toonladder beginnen en betrekkelijk nog donkere kleuren reeds licht te laten doen. Enfin, het licht uitdrukken door oppositie met donker' [453/371].

Op de onderschildering bevindt zich een dunne harshoudende vernislaag (laag 2).<sup>23</sup> Het is aannemelijk dat deze isolatielaag bedoeld was om inschieten van de volgende lagen te voorkomen. Bij het inschieten absorbeert de ondergrond het bindmiddel, waardoor de verf dof wordt. Toen Van Gogh het schilderij bijna voltooid had, schreef hij aan Theo: 'Ik zou er echter nog veel aan hebben willen doen doch wegens het inschieten en daar 't al meer dan eens was uitgehaald merkte ik, ik er uit moest scheiden' [504/407].

De verflaag over deze eerste geïsoleerde laag is zeer gevarieerd in samenstelling (laag 3). De pigmenten in deze laag blijken na analyse pruisisch blauw, rode, gele en bruine oker, zwart en in het tafelkleed napelsgeel, organisch rood en wellicht chroomoranje. Geheel volgens Van Goghs opvattingen bevat de verflaag zeer weinig wit en zijn de pigmenten terug te voeren op de drie hoofdkleuren rood, blauw en geel – groen en violet ontbreken (ill. 5). Tevens zien we dat de allerdiepste tonen geen zwart bevatten, maar mengsels zijn van pruisisch blauw en okers en een spoor bitumen, zodat de diepste toon donker is maar toch kleur bevat.<sup>24</sup>

De hierna volgende vernislaag (laag 4) is waarschijnlijk aangebracht bij Van Goghs kennis Kerssemakers in Eindhoven, waar de kunstenaar zijn doek eind april 1885 naar toe had gebracht. 'Over een dag of 3 ga ik het daar uithalen met wat eiwit en bij hem nog enkele details wat afwerken', schreef hij aan zijn broer [501/404].<sup>25</sup> Het schilderij moest drogen en Van Gogh was bang dat hij er niet af kon blijven: 'de laatste dagen zijn voor een sch<sup>ij</sup> altijd gevaarlijk zooals ge weet, omdat in niet geheel droogen toestand men er met de groote kwast niet meer aan kan komen zonder groote kans 't te bederven. En de veranderingen heel bedaard en kalm moeten worden gedaan met een klein penseel. Daarom heb ik eenvoudig het

weggebragt en tegen mijn vriend gezegd dat hij maar moest zorgen, ik 't op die wijs niet bedierf en dat ik die kleine dingen bij hem zou komen doen' [501/404].

Hoewel Van Gogh als uithaalvernislagen noemde, is in de dikke vernislaag van de dwarsdoorsneden met histobiologische kleuringen en met FTIR alleen harsvernislagen aangetroffen. Kennelijk was de kunstenaar van mening veranderd. Op de vernislaag bevinden zich de door Van Gogh met het kleine penseel aangebrachte retouches (laag 5). Deze verflaag bevat dezelfde pigmenten als de hieronder liggende lagen: pruisisch blauw, okers en weinig zwart en in het tafelkleed bovendien napels geel, weinig zinkwit en eventueel chroomoranje. Op de dwarsdoorsnede is goed te zien dat in deze bindmiddelrijke laag de verflagen en de vernislagen door elkaar lopen.

Uit de correspondentie weten we dat Van Gogh het doek na de sessie te Eindhoven in de hut van de familie De Groot-De Rooij 'naar de natuur' opnieuw bijwerkte [502/404]. De kunstenaar voegde geen nieuwe vernislaag toe en bracht zijn laatste correcties direct op de voorafgaande verflaag aan (laag 6). Geheel in overeenstemming met zijn opvatting om een schilderij 'in een lagen toonladder [te] beginnen en dan van laag af op zoeken te voeren', bevatten deze retouches de krachtigste kleuraccenten van het gehele doek [451/R50]. Zijn laatste toevoegingen zijn de hoogste blauwe lichten op de blauwe kiel van de man links (ill. 6) en op de linker mouw van de vrouw rechts; de grijze toetsen in het diffuse, gele licht rondom het hoofd van het meisje op de voorgrond; de blauwe rand aan de bovenzijde van het kapje van de jonge vrouw en de blauwe reflexlichten in de schaduwen van de witte kapjes. Verder zette Van Gogh tijdens zijn laatste sessie de diepste tonen met een zeer diep onvermengd blauw aan (bij het lampekapje, in de schaduwen van de beugel van het lampje en de diepste schaduwen in de handen), waarmee hij het kleurcontrast sterk verhoogde. Ook werd de linkerwang van de jonge vrouw bijgewerkt, evenals de muur boven de rug van de man links. Op de röntgenfoto zijn deze partijen duidelijk zichtbaar (afb. 29). De penseelstreek van deze toetsen wijkt enigszins af van die van de vorige sessies. Waarschijnlijk had de gebruikte verf een andere consistentie, in elk geval is de opbreng wat wolliger.

Zonder deze laatste retouches had het schilderij een 'stoffiger', bruin-grijze toon gekregen, waarmee het

verschil met de voorafgaande studie nog pregnanter zou zijn geworden (cat. 10). De studie oogt in vergelijking met het eindresultaat minder grijs, het blauw is overheersend. Ging Van Gogh's aandacht in dat laatste schilderij uit naar de kleuren en de lichtcontrasten tussen de grotere partijen, in *De aardappeleters* nuanceerde hij de grote partijen met samengestelde 'grijswaarden', zoals door de pigmentsamenstelling van de verfmonsters wordt bevestigd. Op de laatste verflaag treffen we nog een vernis aan (laag 7). Waarschijnlijk is deze vernislaag niet van van Van Gogh afkomstig, maar van een latere restaurator – wellicht J.C. Traas, die het schilderij in 1928 van een nieuwe vernislaag voorzien had.<sup>26</sup>

#### VERKLEURING

De kleuren van *De aardappeleters* zijn door veroudering in de loop der tijd enigszins veranderd. Toen Van Gogh in Saint-Rémy een nieuwe versie van het onderwerp wilde schilderen, vermoedde hij al dat het schilderij nagedonderd zou zijn. 'Dat doek zal nu wel helemaal zwart zijn', schreef hij [864/629].

De huidige verkleuring van het schilderij is het gevolg van de door Van Gogh gebruikte media en tussenvernissen, die olie, harsen en copaïvabalsem bevatten en door veroudering vergeeld en verbruind zijn. Omdat het palet gekozen was uit het gebied tussen het blauwgroen en het groenbruin, had dit grote gevolgen voor de kleurcontrasten. De alom aanwezige blauwe tinten werden warmer, waarmee de thans zo overheersende groene toon verklaard wordt. Zo beschreef Van Gogh de schaduwen in het schilderij als blauw [501/404], maar opvallend genoeg ervaren wij deze donkere partijen thans als groenbruin. Ook de grijzen zijn vermoedelijk warmer geworden dan ze oorspronkelijk bedoeld waren.<sup>27</sup>

Verder kan vermoed worden dat uit sommige details wat rood verdwenen is. Van Gogh heeft hier en daar gebruik gemaakt van karmijnrood, dat onder invloed van licht verbleekt. Dat de kunstenaar dit organische rood inderdaad gebruikte, doet althans het verfmonster vermoeden dat bij de kommen in het tafelkleed is genomen. Het monster bevat een groot aantal pigmenten, waarvan de donkerrode deeltjes op een organisch rood lijken.

## VERFOPPERVLAK

Voor in strijklucht is goed te zien dat het verfoppervlak in de donkere schaduwen ‘korsten’ bevat (afb. 28). De huid van de verf is hier als het ware in eilanden samengetrokken en tussen deze opeenhopingen is een typisch droogcraquelé ontstaan. Onder de loep zien deze ‘eilanden’ er bruin-transparant uit en in de droogcraquelures is een glanzende, diepdonkere, bijna zwarte verflaag te zien. Door dit verschijnsel verloor de modellering in de donkere partijen zijn oorspronkelijke scherpte. Zo is de rok van het meisje op de voorgrond thans een grote donkere, ongenueanceerde partij, maar de röntgenopname laat ons zien dat Van Gogh hier plooiën geschilderd had (afb. 29).

Het ligt voor de hand om dit craquelé toe te schrijven aan het gebruik van bitumen, zoals de schilder en kunstcriticus Kaspar Niehuys in 1926 deed: ‘de partijen, waarin bitumen is aangewend, hebben overal zwaar en onherstelbaar geleden’.<sup>28</sup> Bitumen trekt immers samen tijdens het drogen, waardoor een wijdmazig craquelé ontstaat.<sup>29</sup> We weten bovendien dat Van Gogh in zijn Hollandse periode van bitumen zeer gecharmeerd was. Net als bistre, schreef hij in juni 1884, leende deze verfsoort zich goed om ‘het warme clairobscuur van een bedompt, stoffig binnenhuis uit te drukken’ [453/371].<sup>30</sup>

Of de ‘korsten’ door bitumen veroorzaakt zijn, blijkt na analyse van het monster echter twijfelachtig. In het monster is weliswaar bitumen gevonden, maar slechts een geringe hoeveelheid. De dwarsdoorsnede laat bovendien geen zwarte bitumeuze laag zien. Bij observatie onder de binoculaire microscoop blijken de korsten bruinig transparant te zijn en onder ultraviolet licht fluoresceren zij bovendien sterk, wat wijst op de aanwezigheid van verouderde hars. Tevens werd met FTIR en DLC, behalve copaïvabalsem, het hars mastix aangetoond.

Dit laatste lijkt erop te wijzen dat Van Gogh hier gebruik heeft gemaakt van een uit hars bestaand uithaalvernis, dat hij waarschijnlijk met bitumen getint had. De kunstenaar wilde vermoedelijk het dieptelicht van de donkere partijen – en daarmee de kleur – ten alle tijde behouden, en vandaar zijn overvloedig gebruik van het vernis op juist die plaatsen (ill. 7). Waarom hij daarbij de schaduwen warmer van toon maakte door het vernis met het transparante, licht bruinige bitumen te kleuren, weten we niet.

De dikke aangebrachte laag harsvernis is kennelijk over nog niet gedroogde olieverflagen aangebracht, waarna scheuren in de harslaag ontstaan zijn. Bij droging treden in een vernislaag krimpkrachten op door verdamping van het oplosmiddel, terwijl bij olieverf, die door oxidatie veel langzamer uithardt, juist volumevergroting optreedt.<sup>31</sup> Deze tegengestelde krachten hebben de barsten in de vernislaag veroorzaakt.

## RIMPELVORMING

Naast korstvorming vertoont het verfoppervlak ook nog een ander verschijnsel, dat alleen bij bestudering van het oppervlak met de binoculairmicroscoop zichtbaar is. Het is de rimpelvorming van de verfhuide, die te wijten is aan het buitensporig gebruik van een oliehoudend bindmiddel. De rimpels komen vooral voor op de plekken waar Van Gogh retouches aangebracht heeft (ill. 8a, b).

Het verfoppervlak vertoont hiernaast vreemde verfverdikkingen, die als uitstulpingen uit het craquelé omhoog gekomen zijn (ill. 9). Deze uitstulpingen zijn nogal ongewoon en waarschijnlijk het gevolg van een vroegere restauratie. In 1928 werd het schilderij door de restaurator Traas ‘bedoekt’: het originele doek kreeg een steundoek, waarbij het plakmiddel met behulp van een strijkijzer vanaf de achterzijde ingesmolten werd.<sup>32</sup> Om te vermijden dat de voorkant daarbij beschadigd werd, was het gebruikelijk deze voor het bedoeken af te plakken met papier en stijf sel, waardoor onregelmatigheden in het oppervlak konden worden opgevangen. Dat de uitstulpingen inderdaad tijdens de bedoeking zijn ontstaan, wordt bevestigd door de analyse van een monster dat van één van de uitstulpingen is genomen. Hierin werd – behalve copaïvabalsem, hars (mastix) en was – ook zetmeel aangetroffen. Hieruit kan geconcludeerd worden dat de verf tijdens de bedoeking gesmolten is en zich een weg door de craquelures gebaand heeft, waar ze zich met het stijf sel vermengde.

## COPAIVABALSEM

Dat de verflagen niet alleen ten tijde van Traas’ bedoeking, maar eigenlijk ook vandaag de dag nog niet voldoende gehard zijn, heeft te maken met de aanwezigheid van copaïvabalsem in de verflagen. Dit weekmakende

middel werd bij alle met FTIR en DLC uitgevoerde bindmiddelanalyses in de monsters aangetroffen (afb. 30, 31).

Copaïvabalsem, dat verkregen wordt uit loofbomen uit Zuid-Amerika, heeft een vrij hoog kookpunt, verdampst bij normale temperatuur nauwelijks of helemaal niet en blijft glanzend bij het opdrogen.<sup>33</sup> Vanwege deze eigenschap werd de balsem sinds het begin van de negentiende eeuw door kunstenaars gebruikt.<sup>34</sup> Als de balsem aan olieverf toegevoegd wordt heeft dat tot effect dat het gewenste dieptelicht in de donkere partijen versterkt wordt. Bovendien treden bij pasteus gebruik géén rimpels op, want de balsem blijft week. Om die laatste reden heeft het middel ook een vertragend effect op het drogen van de olieverf, waardoor het mogelijk is langer door te schilderen. Nadelig is echter dat de verflaag nooit volledig uithardt.

Niet alleen schilders, maar ook restauratoren maakten overigens gebruik van copaïvabalsem. Bij die laatsten kreeg het medium vooral bekendheid door de geschriften van de Duitse chemicus Max von Pettenkofer. In met name zijn *Über Ölfarbe und Konservierung der Gemäldegalerien durch das Regenerationsverfahren* uit 1870 had hij het gebruik van copaïvabalsem aangeraden bij het restaureren van schilderijen om het dof worden van bindmiddel en vernis tegen te gaan. Zijn behandeling kreeg zelfs zoveel bekendheid dat men zijn methode 'pettenkofern' ging noemen.<sup>35</sup> Vanwege de populariteit van Pettenkofer's methode kan niet geheel uitgesloten worden dat de copaïvabalsem in *De aardappeleters* aan een 'pettenkofer'-behandeling te danken is. Het schilderij werd in 1928 door restaurator Traas behandeld en hij kan daarbij gebruik hebben gemaakt van deze ook toen al discutabele, maar nog steeds gangbare methode.<sup>36</sup>

Het ligt evenwel meer voor de hand om aan te nemen dat het in *De aardappeleters* aanwezige copaïvabalsem te danken is aan Van Gogh zelf. Zoals Anton Kerssemakers in zijn 'Herinneringen aan Van Vincent Gogh' memoireerde experimenteerde de kunstenaar in Nuenen uitgebreid met deze balsem.<sup>37</sup> Gedreven door zijn grote angst voor het doffer en daarmee kleurloos worden van zijn donkere partijen maakte hij waarschijnlijk van het middel gebruik. Van Gogh, aldus Kerssemakers, meende 'in

Copahu-balsem een middel gevonden te hebben om het gehate inschieten van de verf te voorkomen'.<sup>38</sup> Tijdens het opdrogen bleef de balsem immers glanzend, waarmee het matter worden van de verflaag voorkomen werd.

Van Gogh zou het medium gebruikt hebben bij zijn *Watermolen in Gennep* (afb. 32), 'doch daar hij met dit middel even als met zijn verven nogal kwistig omging, gebruikte hij er te veel van, en kwam de lucht van 't schilderij helemaal naar beneden drijven, zoodat hij die met het paletmes moest verwijderen en overschilderen, hetgeen bij nauwkeurige beschouwing nog aan 't schilderij te zien is'.<sup>39</sup> Dit overvloedige gebruik van copaïvabalsem verklaart wellicht de opvallende 'hangers' in sommige van zijn Nuenense werken, zoals in zijn grote studie voor *De aardappeleters* (cat. 10), waar de verf door het weekmakende effect van de copaïvabalsem later is gaan druipen.<sup>40</sup>

Waarschijnlijk had Anthon van Rappard het middel tijdens een van zijn bezoeken aan Nuenen aanbevolen, zoals indirect opgemaakt kan worden uit een latere brief van Kerssemakers. De twee bevriende schilders hadden destijds bij de 'ouden apotheker Vrijman' copaïvabalsem gekocht en 'als curiositeit vertelde mij Van Goch dat deze Apotheker, toen zij hem vroegen of deze Copahu met terpentijn konden aanlengen, in de mening verkeerde dat zij een venerische ziekte hadden opgelopen, hen toesnouwde: "moet ge uw donder dan nog meer kapot maken" waarover de twee bezoekers zich natuurlijk erg vrolijk gemaakt hadden'.<sup>41</sup>

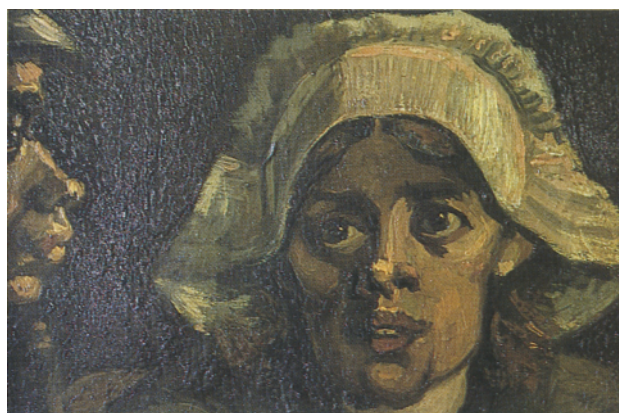
Van Goghs gebruik van copaïvabalsem in *De aardappeleters* is er uiteindelijk debet aan dat afgezien werd van een ingrijpende behandeling van het schilderij. Omdat de al visceuze balsem niet gedroogd is maar door de bij de bedoeiking gebruikte warmte opnieuw vloeibaar werd, kwamen de pigmenten weer in beweging, waardoor ze uiteindelijk in de vernislagen verzeild zijn geraakt. Bij het afnemen of zelf het reduceren van het vernis zou het schilderij om die reden onherroepelijk beschadigd raken.<sup>42</sup> Daarom viel de keus op een minimale behandeling: het oppervlaktevuil werd weggenomen en het schilderij kreeg een nieuw, dun vernis – om de kleur van het donker opnieuw tot leven te brengen.

1. Detail of the lamp handle, which looks almost black but was in fact painted with pure Prussian blue.

Detail van het hengsel van de lamp, dat vrijwel zwart oogt, maar geschilderd is met zuiver pruisisch blauw.

2. Detail of the cap worn by the woman on the left. The complementary contrast of greyish pink and greyish green shows how Van Gogh used the *ton rompu* technique.

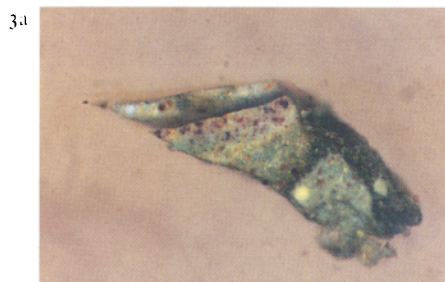
Detail uit de muts van de jonge boerin. Het complementair contrast van grijs-rose en grijs-groen laat zien hoe Van Gogh de techniek van de *ton rompu* toepaste.



3a. Paint sample from the tablecloth (magnification 125x). LMA and microchemical analysis revealed the presence of various pigments: Prussian blue, Naples yellow, organic red, red and brown ochre, some zinc white, and possibly chrome orange.

Verfmonster uit het tafelkleed (opgenomen bij een vergroting van 125 x). Door LMA en microchemische analyse werden verschillende pigmenten aangetoond: pruisisch blauw, napels geel, organisch rood, rode en bruine oker, enig zinkwit en wellicht chroomoranje.

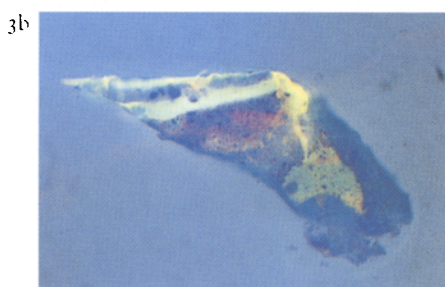
3b. uv photograph of the same paint sample. Staining with Rhodamine 123, an indicator which gives oil a distinctive red fluorescence, identifies paint with a lipid medium. The resinous intermediate varnishes show up green, and are easy to distinguish. The yellow area at upper right may be resin and wax from the relining.



uv opname van hetzelfde verfmonster. Door aankleuring met Rhodamine 123, een indicator die aan olie een karakteristieke rode fluorescentie geeft, is de verf met oliehoudend bindmiddel te herkennen. De harshoudende tussenvernissen lichten groen op en zijn daardoor goed te onderscheiden. Het geel oplichtende gedeelte rechtsboven is mogelijk was-hars van de bedoeking.

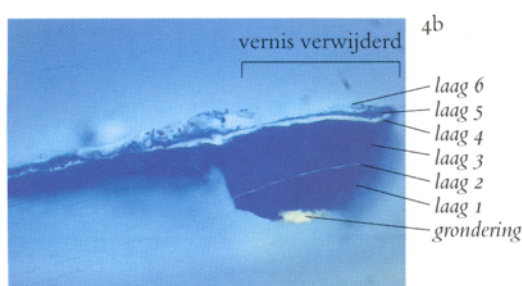
4a. Paint samples taken from the bottom edge of the picture, to the left of the little girl (magnification 125x). The layers of paint and varnish in natural light.

Verfmonster genomen langs de benedenrand, links van het meisje (opgenomen bij een vergroting van 125 x). De verschillende lagen verf en vernis bij normaal licht.



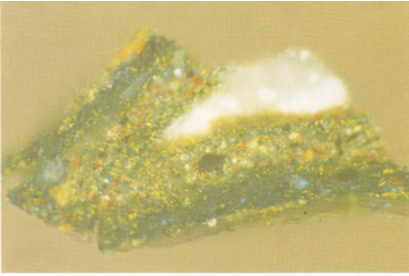
4b. The same fragment in uv light. The small white area at lower right is the ground. The thin, clear layers 2 and 4 are intermediate varnishes. The top layer (6) is the final layer of varnish, which has been mixed with the last paint layer (5). On the right this varnish was removed by way of experiment, and pigment particles came with it. It was therefore decided not to interfere with the varnish on the picture.

Hetzelfde fragment bij uv licht. De kleine witte partij rechtsonder is de grondering. De dunne, helder oplichtende lagen 2 en 4 zijn tussenvernissen. De bovenste laag (6) is de laatste vernislaag, die zich met de laatst aangebrachte verflaag (5) vermengd heeft. Rechts was deze vernis als proef afgenomen, waarbij oorspronkelijke pigmentdeeltjes meekwamen. Van een uitvoerige vernisafname werd daarom afgezien.





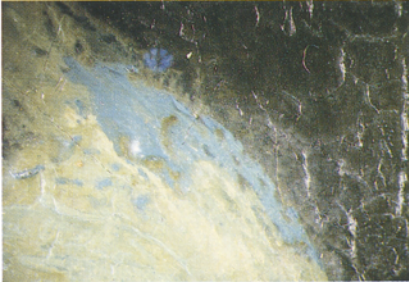
5



5. Paint sample taken from the bottom of the trouser leg of the man on the left (magnification 125x). The paint layer is composed of red, blue and yellow pigments, and contains little white. The hollow at top right shows varnish mixed with blue pigment.

Verfmonster genomen uit de broekspijp van de jonge boer, genomen bij de benedenrand (opgenomen bij een vergroting van 125 x). De verflaag is samengesteld uit rode, witte en blauwe pigmenten en bevat slechts weinig wit. De instulping rechtsboven toont bovendien de vermenging van vernis en blauw pigment.

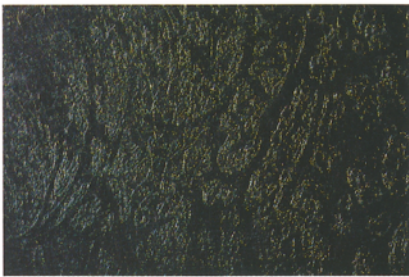
6



6. Detail of the right side of the shoulder of the young man, where Van Gogh added his final touches of light blue.

Detail van de rechterzijde van de schouder van de jonge boer, waar Van Gogh op het laatst lichtblauwe toetsen toevoegde.

7



7. Detail of the dress of the girl seen from the back, where crusting took place due to Van Gogh's excessive use of retouching varnish.

Detail van de jurk van het op de rug geziene meisje, waar korstvorming optrad doordat Van Gogh overvloedig uithaalverniss gebruikte.

8a. Detail of the coffee cups, where the paint skin is wrinkled.

Detailopname van de koffiekommetjes. In deze partij trad rimpelvorming op.

8b. Macro photograph of the wrinkling and bulging in the same area.

Macro-opname van de rimpelvorming en uitstulpingen in dezelfde partij.

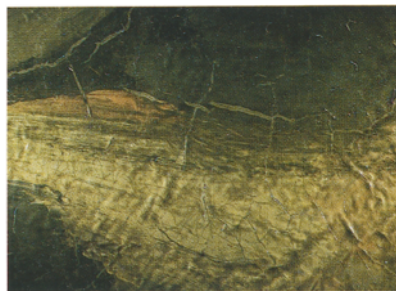
9. Detail from the lampshade, showing the bulging and paint that has migrated into the varnish. At top right is the Prussian blue that penetrated into the varnish layer.

Detail uit de lampekup, waarop in de vernis liggende verfuitstulpingen zichtbaar zijn. Goed zichtbaar is dat het pruisisch blauw rechtsboven in de vernis uitliep.

8a



8b



9





## Notes

The quotation is from letter 449 (402). On the use of letter numbers see the 'Note to the Reader' at the beginning of the catalogue section. The word 'fig.' refers to the black-and-white illustrations in the text. The word 'ill.' refers to the colour plates on pp. 65-66.

For the investigation, several paint samples were examined under the microscope by Richard Wolbers, University of Delaware, USA, who also carried out the histobiological staining of binding media in the samples. Without his close cooperation we would not have acquired as deep an understanding of the painting's structure. Matthijs de Keijzer of the Central Research Laboratory for Objects of Art and Science in Amsterdam also examined the cross-sections, and analysed pigments using microchemical analysis and Laser Microspectral Analysis (LMA). Riet Karreman and Wilma Roelofs of the same laboratory carried out binding medium analyses using Fourier Transform Infrared Analysis (FTIR) and Thin-Layer Chromatography (TLC) respectively. They also used the same techniques to investigate a large reference collection of copaiba balsams made available by Sybille Schmitt, conservator in Munich (research no. 93-243). We wish to thank the staff of the Central Laboratory for their work and assistance on this project, and Sjraar van Heugten and Louis van Tilborgh for their editorial advice. Michael Hoyle translated the article from the Dutch.

1. For a detailed description of the colours of the studies and of *The Potato Eaters* see Walter Vanbeselaere, *De Hollandsche Periode (1880-1885) in het werk van Vincent van Gogh (1853-1890)*, Antwerp 1937, pp. 356-370, and Carlo Derkert, 'Theory and practice in Van Gogh's Dutch painting', *Konsthistorisk Tidskrift*, 15 (1946), pp. 97-120.

2. Van Gogh was not always consistent in his use of the terms colour, hue, tone and value, although his meaning is generally clear from the context. For his use of these terms, and the background to his discussion with Theo about colour and tone, see Evert van Uitert, 'De toon van Vincent van Gogh. Opvattingen over kleur in zijn Hollandse periode', *Simiolus* 2 (1966-1967), pp. 106-115.

3. Not to be confused with the other, technical sense of the word, which refers to the content of medium required for the total encapsulation of a pigment.

4. Charles Blanc, *Les artistes de mon temps*, Paris 1876; Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois*, Paris 1876. The English version used here is Eugène Fromentin, *The Master of Past Time*, ed. H. Gerson, trans. Andrew Boyle, Oxford 1981, and the Dutch, Eugène Fromentin, *De meesters van weleer*, Rotterdam 1976.

5. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*, Paris 1867.

6. Ibid., pp. 597.

7. Nowadays the three colours established for the additive colours are red green and blue. The subtractive colour mixtures are cyan, magenta and yellow.

8. Blanc, op. cit. (note 5), pp. 597-602.

9. Because the pigments have different colour intensities, the amounts of paint that have to be mixed to get a neutral grey will always differ in practice. The 'equal quantities' must therefore be interpreted here in a theoretical sense.

10. For a detailed description of the pigments mentioned in Van Gogh's letters during his Dutch period see Derkert, op. cit. (note 1), pp. 97-120.

11. See Van Uitert, op. cit. (note 2).

12. Fromentin, op. cit. (note 4), p. 132 (Dutch edition, p. 141).

13. According to Lorenz Dittmann, 'Prinzipien der Farbgestaltung in der Malerei des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die künstlerischen Techniken', in: H. Althöfer, *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung*, Munich 1987, pp. 76-87, it was Corot who put the word 'valeur' in circulation.

14. In the seventeenth century the Dutch used the word 'houding' for this relationship, a term which was probably unfamiliar to Fromentin. For a comparison of the nineteenth-century technique and its development as an interpretation of the seventeenth-century technique see Ernst van de Wetering, 'De paletten van Rembrandt en Jozef Israëls, een onderzoek naar de relatie tussen stijl en schildertechniek', *Oud Holland* 107 (1993), pp. 137-151.

15. Fromentin, op. cit. (note 4), p. 133. The reason why he was a little hesitant about discussing the question of tone and colour is that the relative effect of small gradations in tone and colour is so difficult to describe. They are matters 'the exposure of which is really allowed only in a studio with closed doors' (p. 134). Van Gogh, too, said of broken colours that they 'can be shown better on the palette than expressed in words' [499/402].
16. Ibid., pp. 133-134
17. Blanc, op. cit. (note 5), p. 601. On his debt to Chevreul see David Bomford *et al.*, exhib. cat., *Art in the Making. Impressionism*, London (National Gallery) 1990, p. 80.
18. The juxtaposition of related colours brings out the differences in hue, a phenomenon which Chevreul called simultaneous contrast.
19. Blanc, op. cit. (note 5), p. 595. The English quotation is from Charles Blanc, *The Grammar of Painting and Engraving*, trans. Kate Newell Doggett, New York 1875, p. 146.
20. Ernst Strauss, 'Zur Frage des Helldunkels bei Delacroix', in: Lorenz Dittman (ed.), *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*, Munich & Berlin 1983, p. 145, observes of this problem in Delacroix: 'Es wäre denkbar, dass die eingangs erwähnte Schwierigkeit einer ästhetischen Würdigung der Malerei Delacroix' nicht zuletzt auch in diesen Schwankungen des farbigen Eindrucks ihren Grund hat, in dem Konflikt zwischen der dienenden Funktion der Farbe als Übermittlerin des Helldunkels und ihren Ansprüchen, als selbständiger, wenn auch verschieden stark ausgeprägter Buntwert im Bildgefüge zu gelten'.
21. For the use of Prussian blue see also letter 453 (371 in the English edition). Due to its very great intensity, the pigment easily dominates a mixture. There were various qualities and names for this blue pigment, mainly depending on particle size. Paris or Prussian blue is one of the very fine, dark types, while Berlin, steel or mineral blue is slightly coarser and lighter. When Van Gogh criticised the colour of *The Potato Eaters*, he attributed it to the quality of the blue he had used. It would have 'turned out much better with the mineral blue' that he had obtained from Schenfeld in Düsseldorf [535/424]. That was either a cheaper quality of Prussian blue, or another pigment. According to H. Kittel (ed.), *Pigmente, Herstellung, Eigenschaften, Anwendung*, Stuttgart 1960, p. 299, mineral blue is an indigo blue powder, a tungsten compound [W<sub>3</sub>O<sub>8</sub>] that is also known as carmine blue. The various types of Prussian blue are cyanide iron compounds [Fe<sub>7</sub>(CN)<sub>18</sub>].
22. The ground definitely contains chalk and protein (possibly animal glue), and oil as well.
23. In the cross-sections, this layer fluoresced brightly under ultraviolet light, indicating that it is an old layer of varnish.
24. The sample has a very variable ultraviolet fluorescence, which indicates that this layer contains different concentrations of resins.
25. On Van Gogh's of egg-white as a varnish, see Cornelia Peres, 'On Egg-white Coatings', in: Cornelia Peres *et al.* (eds.), *A closer Look. Technical and Art-Historical Studies on Works by Van Gogh and Gauguin* (Cahier Vincent 3), Zwolle 1991, p. 39.
26. Invoice from J.C. Traas to V.W. van Gogh, dated 30 September 1928, in the archives of the Vincent van Gogh Foundation, Amsterdam.
27. Van Gogh's concept of 'grey' has to be seen in the context of Blanc's views on colour, in other words that grey, like black, is composed of colour, and can therefore be warm or cool.
28. Kaspar Niehuys, 'Vincent van Gogh', *De Telegraaf*, 23 May 1926.
29. See Elisabeth Foissner, 'Frühschwundrisse, Entstehung und Erscheinung auf Ölgemälden des 19. Jh.', in: Althöfer, op. cit. (note 13) pp. 272-278. Bitumen, which is a dyestuff not a pigment, is found in peat and lignite seams, which also accounts for its other name: Kassel, or Cologne, earth. It is highly absorbent, and consequently requires a great deal of binder. It dries slowly in oil. Bistre, like bitumen, is a lignite or tar derivative. For bitumen see further Kittel, op. cit. (note 21), pp. 365, 366, 684.
30. It seems from this letter that Van Gogh was aware of the drawbacks of bitumen. It had to be 'well applied' [453/371]. Despite his criticism of the dyestuff, Delacroix too used bitumen in his dark passages; see Monika von Hagen, 'Mal- und materialtechnische Notizen im "Journal" von Eugène Delacroix und ihre Relevanz in den Fragen nach Werkstatt-Tradition, Vorbildern und Praxis' in: Althöfer, op. cit. (note 29), p. 133.
31. See Foissner, op. cit. (note 29), pp. 272-278.
32. Analysis of the relining material at the Central Research Laboratory for Objects of Art and Science in Amsterdam revealed that the adhesive consisted of colophony and beeswax.
33. There are various types of copaiba, which are distinguished and named according to their land of origin. The proportion of ethereal oils and resin can vary widely per type. See Alexander von Eibner, *Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei*, Munich 1928, pp. 337-354; S. Mills and R. White, *The Organic Chemistry of Museum Objects*, London 1987, pp. 86, 91 (copaiba), 48 (asphalt) and 92: 'They are mobile liquids containing relatively low proportions of labdane diterpenoids dissolved in sesquiterpenes'; Hermann Urban, 'Zur Kopaivabalsam- und Asphaltfrage', *Technische Mitteilungen für Malerei*, 1939, no. 55, pp. 67-68; and C. Jantsch, 'Rückblicke und Ausblicke zur Entwicklung der heutigen Restaurierungstechnik', *Technische Mitteilungen für Malerei*, 1939, no. 21, pp. 163-171.
34. On the use of the balsam by painters see Urban, op. cit. (note 33); Jantsch, op. cit. (note 33); and U. Schiessl, 'Apagē Satanas! Apagē Copaiva! Über Materialmoden in der Restaurierungsgeschichte', *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 1 (1987), no. 1, p. 165. We were informed by Herman Koller,

chemist at the Doerner Institute in Munich, that early tubes of paint contained copaiba in order to keep the paint creamy and soft.

35. Sybille Schmitt, 'Das Pettenkofersche Regenerationsverfahren', *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 4 (1990), no. 1, pp. 30–76. Pettenkofer's *Über Ölfarbe om Konservierung der Gemäldegalerien durch das Regenerationsverfahren*, Braunschweig 1870, was soon translated into Dutch by the restorer W.A. Hopman: M. van Pettenkofer, *Over olieverven en het conserveren van schilderijen door de Regeneratie-Behandeling*, Amsterdam 1871.

36. See note 25. That Pettenkofer's method was still in widespread use in the Netherlands is clear from the discussions about it in connection with the restoration of paintings by Frans Hals in Haarlem; see C.L. Dake, *Aantekeningen over beeldende kunst*, Utrecht 1915, pp. 46–49.

37. A. Kerssemakers, 'Herinneringen aan Vincent van Gogh, II', *De Amsterdammer. Weekblad voor Nederland*, 21 April 1912; included in *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, Greenwich (Conn.) 1952, vol. 2, pp. 443–449, esp. p. 447.

38. Ibid.

39. Ibid.

40. Analysis of a paint sample at the Central Research Laboratory in Amsterdam showed that Van Gogh did indeed use copaiba in this area. Urban, op. cit. (note 33), p. 68, remarks: 'auf Ölgrund prima angewendet, mit öfteren Uebermalungen, bilde para (copaiva) unter angetrockneter Oberhaut der Farbschichten schlammig-flüssige Inseln, welche späterhin, besonders bei hohen Temperaturen, zum Platzen und Abrutschen kommen'.

41. Letter from Anton Kerssemakers to Albert Plasschaert, undated [1912], in the Van Gogh Museum Archives, Amsterdam, inv. no. b 3038 v/1983 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation). It can be deduced from the artists' query about diluting the copaiba balsam that the chemist did not have the thinner copaiba oil in stock, only its thicker form.

42. We did, however, carry out tests to reduce the varnish, assisted by R. Wolbers, using combinations of organic solvents, as well as water-based gels with several thickening agents, methyl cellulose and Carbopol, with various pH. Particularly noteworthy was the fact that in trials with combinations of Carbopol, water and mono-, di-, and tri-ethyl amides, a larger number of ethyl groups also had a greater dissolving effect on the varnish layer.



## *Note to the Reader*

The F numbers in the texts refer to the relevant catalogue numbers in J.-B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings*, revised, augmented and annotated edition, Amsterdam 1970; the JH numbers to Jan Hulsker, *The Complete Van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*, New York 1980.

Van Gogh's letters have been taken from *De verzamelde brieven van Vincent van Gogh*, 4 vols., 's Gravenhage 1990. The letter numbers are included between square brackets. The first number refers to the 1990 edition, the second to *De verzamelde brieven van Vincent van Gogh*, 4 vols., Amsterdam & Antwerp 1952-54. The quotes used have been checked against photographs of the originals and translated into English from the Dutch and French.

In dating the letters reference was made to the list in Jan Hulsker, *Van Gogh door Van Gogh. De brieven als commentaar op zijn werk*, Amsterdam 1973, pp. 217-218 and Hulsker's corrections to this list, published in *Simiolus* 18 (1988), pp. 189-192 and *Simiolus* 19 (1989), pp. 264-270. For the abbreviated references used in the chapter 'The Frugal Meal', see the literature mentioned in the relevant catalogue entry. The catalogue numbers 10, 12, 15, and 29 were not exhibited.



# Catalogue

The frugal meal – DIEUWERTJE DEKKERS

The composition of The Potato Eaters – LOUIS VAN TILBORGH

Peasant portraits – SJRAAR VAN HEUGTEN

Detail studies – SJRAAR VAN HEUGTEN

The Potato Eaters revisited – SJRAAR VAN HEUGTEN



*Lenders to the exhibition*

Amsterdam, Van Gogh Museum

Brussels, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten

Dordrecht, Dordrechts Museum

Düsseldorf, Galerie G. Paffrath

Glasgow, Glasgow Museums and Art Galleries

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Ulestraten, Galerie Rococo

Private Collection

## The Frugal Meal

DIEUWERTJE DEKKERS

### I

Charles de Groux (1825–1870)

*Le bénédicité*, ca. 1861

Canvas, 80 x 154 cm

Signed lower left: Ch Degroux

Brussels, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten

The traditional theme of the blessing of food was popular far into the nineteenth century (cf. cat. 4 and 5).<sup>1</sup> One of the most influential interpretations of the subject was Charles de Groux's portrayal of grace, commonly known by its French title *Le bénédicité*, which the artist made in 1861, probably inspired by Victor Vervloet's rendering of the motif from 1852 (whereabouts unknown).<sup>2</sup>

De Groux's canvas was in turn a source of inspiration for Vincent van Gogh's *Potato Eaters*.<sup>3</sup> Van Gogh admired the Belgian artist for portraying simple, contemporary people rather than characters in 'costumes moyen âge' [478/390]. In the course of an amicable exchange with Van Rappard in The Hague in 1882, he cited the painting – in the same breath as Da Vinci's *Last Supper* – as evidence that a composition with the heads in a 'straight line' could in fact be effective [278/R16].

This is indeed a striking feature of De Groux's painting. In contrast to his contemporaries' anecdotal interpretations of the theme, De Groux rendered a taut composition on an unusually large canvas in order to create a sense of monumentality. The piece as a whole has a frieze-like quality similar to that which De Groux had sought to achieve in his pilgrimage scenes three years earlier, after seeing work by Henry Leys. The spiritual mood of the painting is heightened by the sombre, almost monochrome colours which the Realists tended to favour. *Le bénédicité* is both a homage to the piety of country people and an indictment of the inhuman conditions in which they lived. Unlike the controversial response to De Groux's social commitment in earlier works, *Le bénédicité*'s implicit allusion to the biblical theme of *The Last Supper* won favourable reviews, although critics were divided about the unconventional rendering of a modern subject in archaic style.<sup>4</sup>

De Groux made a watercolour variant of the painting

and two more versions in oil, one smaller than the Brussels canvas and one roughly the same size. The compositions of the two oil paintings differ slightly from the work shown here.<sup>5</sup> They are widely accepted as preliminary studies, but this seems unlikely, particularly in the case of the large canvas, as studies are generally smaller. The catalogue for the auction of De Groux's estate may help to explain the purpose of these works, since it lists the other large version as a copy or replica of *Le bénédicité*, but also describes it as 'unfinished'. This could be taken to mean that De Groux tackled it first, but, finding himself disappointed with the result, started a second large version, which would be the painting shown here.<sup>6</sup> The 'unfinished' work is unlikely to be a replica. Although many nineteenth-century artists made replicas of successful work, and were often commissioned to do so, they were nearly always smaller than the original. We know several small replicas by De Groux.

De Groux never achieved the same popularity as Courbet, Millet or Israëls. His rather poignant realism was not to everyone's taste, as he himself explained: 'I should like to buy any one of your paintings, one of our most prominent art dealers confided a few days ago, but where and to whom would I sell them? People who can afford to buy paintings prefer not to be reminded of those whose bitter lot is to live and die in misery. Choose an agreeable subject, something that pleases and flatters, and I shall pay whatever price you name'.<sup>7</sup>

*Le bénédicité*, too, remained unsold during De Groux's lifetime and, like many other paintings, was purchased by the State of Belgium after his death in 1870. Ironically enough, it was just around this time that the Realists were starting to find a ready market for their work.

#### Provenance:

Studio of Charles de Groux; acquired by the Belgian State at the auction of the Ch. de Groux estate, Brussels (Etienne Le Roy & J. de Brauwere) 6–7 June 1870, no. 7.

#### Exhibitions:

Antwerp Salon 1861, no. 295; Brussels Salon (Société libre des Beaux-Arts) 1872; *Exposition historique de l'art Belge 1830–1880*, Brussels 1880; *Exposition de l'art belge ancien et moderne*, Paris (Musée du Jeu de Paume) 1923, no. 36; *Les maîtres de la Société libre des Beaux-Arts. Exposition rétrospective*, Brussels (Palais des Beaux-Arts) 1932, no. 98; *Belgisk konstutställning*, Helsinki (Konstsamlingarna i Ateneum), no. 25; *Belgisk kunst*, Oslo (Kunsternes Hus) 1949, no. 26; *Sto let Belgického umení*, Prague 1949, no. 24; *Vincent van Gogh*

1853-1890, Munich (Haus der Kunst) 1956; *Le courant réaliste en Belgique du XIX<sup>e</sup> s. à nos jours*, Brussels (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) 1964, no. 31; *De realistische stroming in België*, Leiden (Lakenhal), Laren (Singer Museum) 1964, no. 31; *Belgisk Maleri i 150 år*, Oslo (Nasjonalgalleriet) 1965, no. 23; *Schilderkunst in België ten tijde van Henri Leys (1815-1869)*, Antwerp (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1969, no. 105; *150 ans d'art belge dans les collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Brussels 1980, no. 123; *Der sehende. Das Sichtbare. Das Sehen*, Düsseldorf (Städtische Kunsthalle) 1982; *Il lavoro dell'Uomo nelle pitture da Goya a Kandinskij*, Rome (Braccio di Carlo Magno) 1991-92, no. 54.

#### Literature:

Camille Lemonnier, *Histoire des Beaux-Arts en Belgique* (1830-1887), Brussels 1887 (second edition), p. 193; Jules du Jardin, *l'Art Flamand. La Renaissance du XIX<sup>e</sup> siècle. L'école de 1830 et les peintres contemporains*, Brussels 1898, fig. opp. p. 172; Camille Lemonnier, *L'école belge de peinture 1830-1905*, Brussels 1906, p. 76; Henri Hymans, *Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1906, p. 135, ill. p. 134; Richard Muther, *Die Belgische Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, Berlin 1909, pp. 58-59, ill. opp. p. 34; Pol de Mont, *De schilderkunst in België van 1830 tot 1921*, The Hague 1921, fig. 35; Hippolyte Fierens-Gevaert, *L'art belge ancien et moderne*, Paris 1923, fig. 21; Henri Focillon, *La peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Du Réalisme à nos jours*, Paris 1928, fig. 35; *Histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique, 1830-1930*, foreword by Paul Lambotte, Brussels & Paris 1930, p. 52 and pl. xxx; Paul Colin, *La peinture belge depuis 1830*, Brussels 1930, pp. 125-130; M.E. Tralbaut, *Vincent van Gogh & Charles De Groux etc.*, Ledeberg-Ghent 1953, pp. 11-110; Bernard Dorival, 'L'époque du réalisme', *L'Art et l'Homme*, René Huyghe ed., vol. 3, Paris 1961, fig. p. 334; Bettina Brand, 'Belgische kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Auseinandersetzung mit Religion und Kirche', *Arbeit und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der Belgischen Kunst 1830-1914*, Berlin 1979, pp. 201-210 with ill.; David Ethan Stark, *Charles de Groux and Social Realism in Belgian Painting*, dissertation, Ohio State University 1979, vol. 1, pp. 202-214 and vol. 2, fig. 92; exhib. cat. *Arts et Société en Belgique 1848-1914*, Charleroi (Palaix des Beaux-Arts) 1980, p. 69 with ill.; David Stark, 'Charles de Groux's *Le bénévolisme*: a source for van Gogh's *Les mangeurs de pommes de terres*', *Gazette des Beaux-Arts*, 124 (1982), pp. 205-208.

1. On sixteenth and seventeenth-century examples of the motif, see Wayne Franits, 'The family saying grace. A theme in Dutch art of the seventeenth century', *Simiolus* 16 (1986), no. 1, pp. 36-50, and Pieter J.J. van Thiel, 'Poor parents, rich children and Family saying grace. Two related aspects of the iconography of late sixteenth and seventeenth-century Dutch domestic morality', *Simiolus* 17 (1987), pp. 90-149.

2. See Stark 1979, vol. 1, p. 208.

3. See Stark 1982.

4. On the reviews, see Stark 1979, vol. 1, p. 205 and pp. 212-214.

5. See reproductions in Stark 1979, vol. 2, figs. 94-98.

6. See sale De Groux (estate), Brussels (Etienne Le Roy & J. de Brauwere) 6-7 June 1870, no. 8.

7. Quoted in Max Sulzberger, 'Le Réalisme en France et en Belgique. Courbet et De Groux', *Revue de Belgique* 1875, p. 394: 'J'achèterais volontiers l'une ou l'autre de vos toiles, me disait, il y a quelques jours, un de nos principaux marchands de tableaux, mais où et à qui les vendre? Les gens assez riches pour acheter des tableaux n'aiment pas qu'on leur rappelle si amèrement les misérables qui vivent et meurent de privations. Faites-moi un sujet agréable, quelque chose qui plaît et qui flatte, je le payerai le prix que vous voudrez'.

## 2

Jozef Israëls

*The Frugal Meal*, 1876

Canvas, 88.9 x 138.7 cm

Signed lower left: Josef Israels

Glasgow, Glasgow Museums and Art Galleries

*The Frugal Meal*, which Jozef Israëls completed early in 1876, was originally called 'village interior'. It appears as such in the sales ledgers of the Hague branch of Maison Goupil, and was shown to the public under the same name at the Paris Salon of 1876. A year later it was exhibited at the Glasgow Institute of Fine Arts under its present title, *The Frugal Meal*. In the Netherlands, however, the painting was known as *The Shoemaker's Family at their Midday Meal*. Both this and the original title were probably the names given by Israëls himself, since he referred to nearly all his representations of peasant meals as 'midday meal', 'family meal' or 'peasant family at table'.<sup>1</sup> The more specific reference to a shoemaker's family suggests that the interior may be that of a simple labourer's cottage in the Brabant village of Dongen, which was a tannery centre in Israëls's day. A short distance from Breda, the village and the scenic countryside around it attracted artists from all over the country.<sup>2</sup> It is uncertain whether Israëls had been to Dongen before 1876; only his visit in 1880 is documented. The artist and critic Veth recalls that this was where Israëls found the motif he was later to incorporate in his *Potato Eaters* of 1903 (The Hague, Gemeentemuseum), his final variant on the theme of peasants at table.<sup>3</sup>

His first portrayal of this subject, from around 1870,

shows a family eating a meal of bread. The father in this version, to judge by his clothing, appears to be a shoemaker.<sup>4</sup> *The Frugal Meal* was the first work in which Israëls depicted a meal which consisted not of a meagre loaf of bread but of an equally humble dish of potatoes.<sup>5</sup> He was to repeat the motif in the *Cremer* version (whereabouts unknown) and in the previously mentioned *Potato Eaters* from 1903.

*The Frugal Meal* received a good review at the Paris Salon by René Ménard of the recently-founded journal *l'Art*, who was impressed by the simplicity of the subject matter and the charming naiveté of the three children. He felt that the colours were rather too sombre, but commended the soft contours and subtle shading which allowed the shapes to blend into a harmonious unity.<sup>6</sup> The painting was reproduced in *l'Art* as well as in the prestigious photograph albums which Maison Goupil published for the Paris Salon. The sentiments expressed in the work inspired Dézamy to write the following lines: 'Midi sonne. Aussitôt, déposant son alêne, / le travailleur s'arrête et vient s'asseoir au bout / De la table, devant la soupière qui bout / Près de lui ses enfants mangent à bouche pleine'.<sup>7</sup> The painting was soon acquired by John McGavin, who sent the piece to the Paris World Exhibition in 1878. Here, it became renowned.<sup>8</sup> The reviews spoke highly of the lively sentiments it expressed, although a few were critical of the incomplete modelling and sombre palette. The only person to give it an unfavourable review was the Belgian Camille Lemonnier. A champion of the Impressionist cause and an admirer of Israëls's work from the 1860s, Lemonnier now repudiated once and for all what he described as contrived, emotional art. This was not true art, he felt, but 'heavy, syrupy, black without resonance, opaque without depth. [...] He does not seek sentiment, he finds it'.<sup>9</sup>

Israëls made four watercolour drawings after this popular painting, one showing the entire composition and three of the motif of the man and woman. The latter sheets are meticulously worked out and must therefore have been made as replicas of details rather than preliminary studies.<sup>10</sup> The Pilgeram & Lefèvre Gallery also requested a replica in oil paint, but Israëls declined to do this: 'That is always difficult and it would only be a potboiler'. He chose instead to make another painting with the same figure of the shoemaker, this time seated beside a cradle, and with a woman cutting bread in the background.<sup>11</sup>

#### Provenance:

Israëls sold the work to the Amsterdam art dealers Buffa & Sons in February 1876.<sup>12</sup> The Hague branch of Goupil bought it from Buffa at the end of November of that year for the sum of NLG 9,000, and immediately sent it to their London branch, where it was subsequently purchased by Pilgeram & Lefèvre.<sup>13</sup> This gallery sent the painting to the exhibition in Glasgow, which must have been where it was purchased by the Glaswegian collector John McGavin.<sup>14</sup> After McGavin's death in 1881, the canvas was acquired by his fellow-townsmen, the industrialist James Reid. In 1896, Reid's sons donated the painting to the Glasgow Corporation in memory of their father.

#### Exhibitions:

Paris Salon 1876, no. 1876 'Intérieur de village'; Glasgow (Royal Glasgow Institute of Fine Arts) 1877, no. 266 'The Frugal Meal', private collection; Amsterdam (Arti et Amicitiae) 1878, no. 66 'Schoenmakersfamilie aan het middagmaal', from the M'Gavin Collection, Glasgow; Paris International Exhibition 1878, no. 41C, 'Le dîner des savetiers', from the M'Gavin Collection, Glasgow; Glasgow International Exhibition 1888, no. 638, 'The Frugal Meal', from the J. Reid Collection, Glasgow; Edinburgh (Royal Scottish Academy) 1900, no. 179 'The Frugal Meal', from the Kelvingrove Art Gallery, Glasgow; Dundee (Victoria Art Galleries) 1912, no. 265; London (Ben Uri Gallery) 1949, no. 3; *Glasgow 1900. Art & Design*, Amsterdam (Van Gogh Museum) 1992-93, no. 4.

#### Literature:

*Salon de 1876*, Parijs (Goupil et Cie) 1876, afb. 163; [Adrien Dézamy], *Salon de 1876. Reproductions... et sonnets par Adrien Dézamy*, Paris (Goupil) 1876, pl. xv; Johan Gram, *Onze schilders in Pulchri Studio*, Rotterdam [1880], p. 40; C. Vosmaer, 'Jozef Israëls', *Onze Hedendaagsche Schilders*, vol. 1, The Hague 1881, p. 5.; *l'Art*, 7 (1881), vol. 1, reproduction of an etching by F. Leenhoff facing the frontispiece; *Eigen Haard*, 1882, p. 76 with a reproduction of an engraving on p. 71; Ph. Zilcken, 'Jozef Israëls', *Grand peintres français et étrangers*, Paris (H. Launette and Goupil & Co) 1884, p. 28 and fig. p. 25; *Kunstchronijk*, 1886, with a reproduction of engraving facing p. 84; [W.F. Henly], *A Century of Artists. A Memorial of the Glasgow International Exhibition 1888*, Glasgow 1889, p. 90; Robert Walker, 'Private Picture Collections in Glasgow and West of Scotland. Mr. James Reid's Collection', *The Magazine of Art*, 17 (1894), pp. 153-159, ill.; E. Pinnington, G.P. Chalmers, 1896, pp. 267 and 274; E. Pinnington, *The Art Collection [...] of Glasgow*, 1898, p. 22 with a reproduction on the frontispiece; Mrs Arthur Bell, *Representative Painters of the XIXth Century*, London/New York 1899, ill. opp. p. 176; *The Reid pictures reproduced [...] from the [...] paintings presented to the Corporation Galleries*, s.d. pl. vi; Fritz Stahl, 'Josef Israëls', *Jüdische Künstler*, Martin Buber ed., Berlin 1903, fig. p. 27; Ph. Zilcken, *Jozef Israëls*, Serie Artisti Moderni, Vittorio Pica ed., no. 4, Bergamo 1910, fig. p. 59; J.E. Pythian, *Jozef Israëls*, London 1912, ill. opp. p. 20; Max Eisler, *Josef Israëls*, London 1941 (special edition of *The Studio*), pl. xxxiii, H. van Gelder, Amsterdam 1946, fig. p. 33 (incorrectly dated 1880); cat. Glasgow (Glasgow Art Gallery) 1961, inv. no. 737;

Albert Boime, 'A source for Van Gogh's Potato-eaters', *Gazette des Beaux-Arts*, 108 (1966), 6th period, vol. 67, pp. 249-253, ill. p. 251; exhib. cat. *De kunst van het moederschap. Leven en werk van Nederlandse vrouwen in de 19e eeuw*, Haarlem (Frans Halsmuseum) 1981-82, fig. 23; exhib. cat. *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19de eeuw*, The Hague (Haags Gemeentemuseum etc.) 1983, ill. p. 142; exhib. cat. *De Haagse School. De collectie van het Haags Gemeentemuseum*, The Hague (Haags Gemeentemuseum) 1988, pp. 138-141 with ill.; Jaap. W. Brouwer, 'De aardappeleters en de literaire bronnen', *Toonbeeld* 1 (1990), no. 4, p. 6.

1. For the titles, see the sales ledgers of Goupil The Hague (The Hague, Netherlands Institute for Art History). Only in England and Scotland was the work generally known as 'The Frugal Meal'; the title evidently gained currency in the Netherlands, however, as Buffa's receipt to Israëls in April 1889 refers explicitly to a 'Frugal Meal' (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, collection of Israëls's correspondence).

2. For some of the artists who visited Dongen, see exhib. cat. '...Onbedorven schilderachtige toestanden...'. *Het boereninterieur in de Nederlandse schilderkunst in de 19de en 20ste eeuw*, Enschede (Rijksmuseum Twenthe) etc., 1991, p. 26.

3. Jan Veth, *Jozef Israëls en zijn kunst*, Arnhem & Nijmegen 1904, cat. 47, dated as 1903. This corresponds with the sales ledgers of Goupil The Hague (The Hague, Netherlands Institute for Art History) to whom Israëls sold the painting on 17 January 1903 as 'Le repas'.

4. Sale Sotheby's, London 10 November 1971, no. 106, 'The Peasant's Home', oil on canvas 95 x 132 cm. The painting was probably in the Forbes Collection; see auction of the Forbes Collection, London 23 May 1874, no. 158 'Breakfast Time', sold to March for £861. Given the prices paid in the auction for other paintings by Israëls, this must have been a large piece. *Breakfast Time* was in the collection of the American railway magnate William H. Vanderbilt for many years, see auction Vanderbilt, New York (Parke-Bernet) 18 April 1945, no. 57.

5. The piece at the Van Gogh Museum is a later variant of the peasant breakfast (see cat. 3).

6. René Ménard, 'Salon de 1876. Peinture les peintres étrangers', *l'Art* 2 (1876), vol. 3, p. 76 with a reproduction of a sketch by Israëls on p. 77.

7. Dézamy 1876.

8. See Mario Proth, *Voyage au pays des peintres. Salon universel de 1878*, Paris 1979, p. 296; Duranty, 'Les écoles étrangères de peinture', *Gazette des Beaux-Arts*, 20 (1878), 2nd period, vol. 18, p. 167; Jules Comte, 'Exposition Universelle. Beaux-Arts. La Hollande', *l'Illustration*, 71 (1878), vol. 1, p. 435; Tullo Massarani, *l'Art à Paris*, Paris 1880, vol. 2, p. 116; Louis Enault, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, [Paris] 1878, p. 106; J. Staes, 'Veertien dagen te Parijs. Schetsen van binnen en buiten de

tentoonstelling', *De Vlaamsche School*, 24 (1878), p. 197; Henry Jouin, 'l'Exposition Universelle', *Journal des Beaux-Arts*, 20 (1878), p. 94; Jules Claretie, 'Promenade à travers l'exposition. Beaux-Arts, VI l'Indépendance Belge', 14 July 1878.

9. Camille Lemonnier, *Mes médailles, Les médailles d'enfance. Notes sur l'Exposition Universelle*, Paris 1978, p. 82: 'Il est lourd, sirupeux, noir sans sonorité, opaque sans profondeur, généralement. [...] Il ne cherche pas le sentiment, il le trouve'. See the chapter on 'Israëls en zijn critici' in my dissertation on Israëls due to be published shortly.

10. For the detail studies, see Eisler 1924, pl. LXV; a watercolour of the shoemaker with a seated child slightly further to the right is at the Rijksmuseum in Amsterdam, inv. A 2617. The watercolour of the whole composition was recently on sale; see auction London (Sotheby's), 28-29 November 1984, no. 606.

11. Letter from Israëls to Pilgeram & Lefèvre Gallery in London, dated The Hague, 13 December 1876, Fondation Custodia, Paris, inv. no. 1971-A.506: 'Cela est toujours pénible et ne devient qu'un potboiler'.

12. Israëls is known to have written two letters regarding this transaction, on 25 February 1876 and 2 March 1876. The first mentions his sending the painting to Buffa, and the second is a request that it be forwarded to H.G. Tersteeg, the manager at Goupil in The Hague. Both letters are at the Rijksprentenkabinet in Amsterdam, nos. 94 and 95. A third letter, no. 96, dated 4 April, probably concerns the financial side of the transaction, but the amount is unfortunately not mentioned.

13. See Goupil's sales ledgers (The Hague, Netherlands Institute for Art History). Goupil London paid £950 for the work.

14. See the letter referred to in note 11.

### 3

Jozef Israëls

*Labourer's Family at Table*, 1882

Canvas, 71 x 105 cm

Signed lower left: Jozef Israëls

Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan  
Vincent van Gogh Foundation)

Encouraged by the success of *The Frugal Meal* at the Paris World Exhibition of 1878, Israëls proceeded to make a series of variants on the theme, one of which was this portrayal of a labourer's family at table, which is now in the collection of the Van Gogh Museum.

Van Gogh saw one of these variants at the Hague branch of Goupil & Cie in March 1882,<sup>1</sup> and described it

as 'a small [Israëls] with 5 or 6 figures, I believe, a labourer's family at table' [210/181]. The piece he was referring to was recently identified as the Amsterdam painting,<sup>2</sup> but this proposal seems unlikely. The canvas is certainly not small, while the rest of the description applies to nearly all the meal scenes Israëls painted in the 1880s. In fact the painting Van Gogh saw could only have been one of two variants: the version with six figures which was formerly in the Alexander Young Collection (53.5 x 85 cm, present whereabouts unknown) or a smaller variant on panel (48 x 69 cm) at the Van Gogh Museum (Sotheby's, London, 17 November 1985, no. 224).

There are also other gaps in our knowledge of the painting's history. Goupil's sales ledgers show that Israëls sold three similar canvases to the firm in 1882, two of which were called 'dîner' and one 'repas de famille'. The latter seems most likely to be the piece at the Museum, since the meal it depicts is not the midday meal which was generally meant by 'le dîner'. However, the high price Israëls received for *Le repas* suggests that the painting in question was an even larger one, particularly because the art market was in recession at the time.<sup>3</sup> Neither the provenance nor the style of the work offer any further clues to help identify or date the piece more accurately.<sup>4</sup>

Israëls made numerous variants of what was obviously a highly successful theme. One of them, the slightly later *Peasant Family at Table* which was formerly in the J.T. Cremer Collection, was shown at the immensely popular Israëls exhibition in Rotterdam in 1894. A review of the work published by a Rotterdam critic at the time reveals why the painting had such wide appeal: 'Husband, wife and four children. A happy family, impecunious though they may be. They have what they need and the children are doing well. Father relaxes in his armchair after a hard day's work and has first choice from the dish of potatoes. Mother, a strapping woman, has no rest even now, for she has the youngest child on her lap; the oldest boy can scarcely contain his eagerness to bring the fork to his mouth; the painter has taken obvious delight in the flushed face and golden hair of the smallest child, while the cat sits beside her waiting for its own morsel of food... Yet this is merely the anecdote of the painting, and, although this has always interested Jozef Israëls, the narrative of this beautiful, later work is reduced to an almost irrelevant feature: the essence of the work is the

joyful mood which the entire large canvas, every last part of it, radiates. Everything, everything in this superb and – as the French say – "relaxed" painting expresses a serene, pure, mellow happiness'.<sup>5</sup>

#### Provenance:

George I. Seney Collection, New York; Seney auction, New York (American Art Association) 11–13 February 1891, no. 181, 'The Frugal Meal', sold to the M. Knoedler & Co, New York, for \$5,050. Charles T. Yerkes Collection, Chicago (since 1891); Yerkes auction, New York (American Art Association) 5–8 April 1910, no. 28 'The Frugal Meal', sold to M. Knoedler & Co. for \$19,500. Whereabouts unknown for some time. Auction New York (Park-Bernet) 16 May 1939, no. 244, sold for \$1,900. E. Benjamin Collection; Rachel Salmanowitz Collection; auction New York (Sotheby's) February 1987, no. 112 'The Frugal Meal'; Leslie Smith Gallery, Scheveningen. Purchased by the Vincent Van Gogh Foundation in 1987, on permanent loan to the Van Gogh Museum since 1990.

#### Exhibitions:

Probably Brussels (Les xx) 1884, 'Le repas'; *Mr. George I. Seney's Collection of Paintings*, Brooklyn (Art Association) 1887, no. 35 'The Home Meal'.

#### Literature:

F.G. Stephens, 'Mr. Yerkes' Collection at Chicago. III. The Modern Masters', *The Magazine of Art*, 18 (1895), p. 171; cat. *Rijksmuseum Vincent van Gogh. Aanwinsten/Acquisitions 1986–1991*, Zwolle 1991, pp. 26–27.

1. According to Goupil's sales ledgers (Netherlands Institute for Fine Art, The Hague), the firm bought three of these paintings from Israëls that year:

– 'Un dîner de famille', bought from the artist on 24 March 1882 for NLG 5,500; sold to J.S. Forbes, London, on 24 April 1882 for NLG 7,200.

– 'Repas de famille', bought from the artist on 19 June 1882 for NLG 10,000; sold to Goupil Paris on 28 January 1885 for NLG 13,000; returned by Goupil Paris on 22 January 1886; sold to Obach & Co., London, on 1 February 1886 for £700.

– 'Le dîner', bought from the artist on 1 December 1882 for NLG 4,000; sold to Goupil London in November 1883 for £550.

2. Cat. *Rijksmuseum Vincent van Gogh. Aanwinsten/Acquisitions 1986–1991*, Zwolle 1991, pp. 26–27.

3. Israëls had received the same amount, NLG 1,000, a year earlier for the famous *Needlework School at Katwijk* (The Taft Museum, Cincinnati), a canvas measuring 110.5 x 144.5 cm.

4. The earliest information is that the canvas was in the prestigious collection of the New York banker George I. Seney in 1887. The

publication of two sketches by Israëls sheds little light on the matter: one was published on p. 31, vol. 3 of *Grands peintres français et étrangers*, issued by Goupil and Launette in 1884; the article on Israëls was by Ph. Zilcken (see also exhib. cat. The Hague 1988, p. 140). The other sketch appears in a publication by David Croal Thomson (the head of the London branch of Goupil at the time): 'Jozef Israëls', *The Magazine of Art*, 13 (1890), p. 398 and reprinted by J. de Vries, 'Jozef Israëls', *Eigen Haard*, 20 (1894), p. 38.

5. 'De Israëls-tentoonstelling', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 9 September 1894.

#### 4

Jozef Israëls

*Midday Meal in a Peasant Cottage in Carelshaven near Delden*, 1885

Canvas, 170 x 212 cm

Signed lower right: Jozef Israëls ft 1885

Dordrecht, Dordrechts Museum

This portrayal of a midday meal from 1885 is considerably larger than any of the other canvases in the series of peasant meals which Jozef Israëls painted in the course of his career. It is unusual, too, because it is closely related to one of Liebermann's paintings from 1886 (cat. 5). Both artists have focused on the grace said at table rather than on the meal itself, their aim being to capture the piety of simple rustic people. The theme, which dates back to the sixteenth century but was mainly popular in the seventeenth century, came back into favour in the 1800s, from the beginning of which intellectuals and artists displayed a keen interest in the cultural and religious traditions of rural communities. Léopold Robert made several paintings of Italian pilgrims around 1830, while Charles de Groux, Jules Breton, Louis Duveau and Alphonse Legros produced numerous procession scenes and devotional pieces in the 1850s.

Israëls was the first to portray people reciting grace at table in the 1860s. *The Shepherd* (1863, The Toledo Museum of Art), later known as *Their daily Bread*, was clearly his response to Millet's celebrated *Angelus*.<sup>1</sup> He returned to the theme in the late 1870s with *Grace* (whereabouts unknown), which was widely acclaimed in Great Britain. Like the canvas shown here, *Grace* is an interior scene with two figures. Israëls was to place an even stronger emphasis on religious life in several later

portrayals of an elderly woman praying in solitude, a theme inspired by Nicolaes Maes's rendering of a similar subject.<sup>2</sup>

The theme of families with children giving thanks for their food was also explored by the circle of Dutch painters around Israëls. Albert Neuhuys exhibited *Saying Grace* in London in 1876, and Adolphe Artz submitted a painting with a similar subject to the Paris Salon of 1883.<sup>3</sup>

Due to the efforts of the *Vaderland* art critic A.C. Löffelt, the Dordrechts Museum bought Israëls's *Midday Meal* in May 1885. The Amsterdam art dealer Frans Buffa & Sons published a reproduction of the work in 1886, but it was some years before the painting gained wider appreciation. Its fortunes changed in 1889, when Jan Veth published a three-page article commending the piece. He was particularly impressed by the 'robust intimacy' with which the solemn scene was rendered: 'Israëls's typically dark peacock blue in the tone of the wide band of steam rising from the kettle has a certain resonance beside the deep pinkish-brown ground tone, reminiscent of the colours with which the old masters used to prepare their still lifes, while the cool, serene white of the cushion and of the cap worn by the child in the cot exude a sense of stillness. And the delicate rendering of light is matched by the richness of grey shadow tones; it has the blonde power of simple painting, of sienna depths and vermilion nuances and mineral-blue touches and Naples yellow subtleties, which give the work a wonderful mellowness.'<sup>4</sup> Hence the painting gained acceptance as a *chef-d'oeuvre*. In 1894 the *Nieuwe Rotterdamsche Courant* proclaimed it a 'classical masterpiece', while Marius's review of 1903 described it as a 'powerful and well-rendered interior', the 'best example' of Israëls's work in that period.

#### Provenance:

The Dordrechts Museum bought the painting from Israëls in May 1885 for the sum of NLG 12,000.

#### Exhibitions:

*Herdenkingstentoonstelling Jozef Israëls 1824-1911*, Groningen (Groninger Museum) 1961 and Arnhem (Gemeentemuseum) 1961-62, no. 19; *Bilder sind nicht verboten*, Düsseldorf (Städtische Kunsthalle) 1982, no. 70; *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19de eeuw*, Paris (Grand Palais), London (Royal Academy), The Hague (Haags Gemeentemuseum) 1983, no. 39; *Vincent van Gogh*, Rome (Galleria Nazionale Moderna) 1988, no. 12.



## Literature:

'Dordrecht's Museum', *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 30 September 1894; Jan Veth, 'Jozef Israëls (1889)', *Mannen van beteekenis in onze dagen*, E.D. Pijzel ed., Haarlem 1890, pp. 186–188; J. de Vries, 'Jozef Israëls', *Eigen Haard*, 20 (1894), p. 43 with engraving on p. 41; G.H. Marius, *De Hollandsche Schilderkunst in de negentiende eeuw*, The Hague 1903, p. 232; Jan Veth, *Jozef Israëls en zijn kunst*, Arnhem/Nijmegen 1904, cat. 8; Max Eisler, 'J.F. Millet en J. Israëls', *Onze Kunst* 10 (1911), p. 128 and fig. between p. 122 and p. 123; Max Eisler, *Jozef Israëls*, London 1924 (special issue of *The Studio*), p. 25 and pl. XLII; Gustave Kahn, 'Jozef Israëls (1824–1911)', *Gazette des Beaux-Arts*, 67 (1925), 5th period, vol. 11, fig. on p. 93; H.E. van Gelder, *Jozef Israëls*, Amsterdam [1947], p. 43 and fig. on p. 40; Jos de Gruyter, *De Haagse School*, Rotterdam 1968, vol. 1, p. 47; Anna Wagner, *Max Liebermann in Holland*, Serie Nachbarn, no. 16, Bonn 1973, p. 20; Hans Kraan, 'Erkenning en invloed in het buitenland', exhib. cat. *De Haagse School. De collectie van het Haags Gemeentemuseum*, The Hague (Haags Gemeentemuseum) 1988, p. 34 and fig. 23.

1. See Dieuwertje Dekkers, 'Jozef Israëls en Millet', exhib. cat. *De School van Barbizon. Franse meesters van de 19de eeuw*, Ghent (Museum voor Schone Kunsten) etc. 1985–86, pp. 106–107, with reproductions. Israëls's painting was dated 1864, but since it was shown at the Paris Salon of 1863, it must have been made a year earlier.
2. The Rijksmuseum in Amsterdam and the Louvre in Paris have paintings of this theme by Macs. They were frequently reproduced in Israëls's time.
3. Neuhuys's painting was reproduced in *The Illustrated London News*, 1876, vol. 1, p. 225, and Artz's in F.G. Dumas (ed.) 1883. *Livret illustré du Salon*, Paris, p. 16, 'Chez les grand-parents'.
4. Veth 1889, pp. 187–188.

## 5

Max Liebermann  
*Saying Grace*, 1886  
 Canvas, 135 x 178 cm  
 Signed lower right: M Liebermann.  
 Düsseldorf, G. Paffrath Gallery

'Many years ago, when I was on a study trip with Israëls in the town of Delden near the German border, one of the solid citizens of those parts approached him and asked "whether he was the great master whose portrait he had seen in a magazine; he'd like to shake hands with him and tell his children he had spoken to Israëls"'.<sup>1</sup> Max Liebermann recalls this incident which took place in the

autumn of 1884, when he, Israëls and their wives – the Liebermanns were in fact on honeymoon – stayed at the Carelshaven lodgings while on a brief visit to Delden. Unlike Israëls, who had evidently established a reputation by this time, the considerably younger German artist was still a controversial figure in his own country.

The two artists spent their time in Carelshaven studying the motif of a peasant family saying grace before their meal. Before the year was out, Israëls had started work on his monumental canvas (cat. 4). Liebermann, however, did not return to his sketches until 1886, when he set to work on an equally ambitious canvas, which he followed with a second in 1890.<sup>2</sup>

Although there are major differences in the composition of the two works, they also have much in common. Both painters seem to have depicted the same scene with an almost identical cowshed in the background and a similar round table. The latter is particularly striking in Israëls's work, since all his other portrayals of peasant meals from that period show a rectangular table. The main difference between the two paintings lies in the number of figures. Liebermann has rendered the whole family, including grandparents, whereas Israëls shows only the young couple with their first child. The German was later to comment on his work as follows: 'I chose the moment when, after feeding the cattle, the whole family comes together for the meal and the grandfather says grace, to which the grandmother, who no longer has the strength to rise, listens attentively from her armchair, as does the youngest grandson, whose little feet are not yet sturdy enough for him to stand up with the rest of the family and join in the prayer'.<sup>3</sup>

*Grace* is typical of the work Liebermann produced for a brief period in his career, when he seemed to be competing with Israëls, whom he had first met in 1881. Most of his work is keenly observed, realistic and essentially non-anecdotal, yet between 1884 and 1886 he produced several minutely-detailed paintings with a strong narrative content: 'Pictures with a literary content', as he was later to describe them.<sup>4</sup> The pious grandmother, still vigorous grandfather, weary young mother, hungry children, stalwart father and dog poised strategically under the table waiting for titbits and leftovers all heighten the narrative quality.

Liebermann must have seen Israëls's painting of the

peasant meal, for at the beginning of 1891, when he wanted a few 'good Dutch' paintings for an exhibition in Munich, he wrote to the Dutch painter and critic Jan Veth saying that he 'would like Israël's painting from Dordrecht, for example, or *The old Jew* from Amsterdam' to show on that occasion.<sup>5</sup>

He sent his own paintings to the Berlin exhibition of 1886, an event he had spurned for several years after receiving unfavourable reviews of the sombre, naturalistic paintings he had shown there in the 1870s. The organisers of the exhibition, the Königliche Akademie der Künste, published a jubilee catalogue in 1886, and invited artists from abroad to contribute to it. *Grace* was acclaimed by the public and received generous reviews from the critics. Adolf Rosenberg concluded that there was still hope for Liebermann, who 'was for some time the target of the most scathing criticism because of the extravagances he had picked up in Paris'.<sup>6</sup> Even the normally disparaging Friedrich Pecht was pleasantly surprised at the tone he achieved, although the grotesque appearance of the figures prevented him from gaining enjoyment from looking at the work.<sup>7</sup> The canvas was exhibited in Hamburg in 1887 and it may have been on this occasion that it was bought by a private collector from the town of Knoop, near Kiel, who is known to have had the painting in 1900.

#### Provenance:

In the collection of Mr Claasen of Knoop, near Kiel, around the turn of the century; mentioned in Rosenhagen 1900. Acquired by the Paffrath Gallery in 1923.

#### Exhibitions:

Berlin Jubiläum-Ausstellung 1886, no. 688; Hamburg Frühjahr-Ausstellung 1887; Düsseldorf Kunstverein 1954; *Als Holland Mode war. Düsseldorfer Maler und Holland in 19. Jahrhundert*, Düsseldorf (Paffrath Gallery) 1990.

#### Literature:

Hermann Helferich [Emil Heilbut], 'Studie über den Naturalismus und Max Liebermann', *Die Kunst für alle*, 2 (1886-87), fig. p. 213; H. Rosenhagen, *Max Liebermann*, Bielefeld/Leipzig 1900, p. 30 and fig. 32 (dated 1884); F. von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1891-1901, p. 903, no. 16; Gustav Pauli, *Max Liebermann*, in *Klassiker der Kunst*, Bd. 19, Stuttgart/Leipzig 1911, ill. p. 71; Erich Hancke, *Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1923, pp. 195-209 (first impression 1914); Anna Wagner, *Max Liebermann in Holland*, Nachbarn no. 16, Bonn 1973, p. 20; exhib. cat. *Max Liebermann in*

*seiner Zeit*, Berlin (Nationalgalerie) 1979 and Munich (Haus der Kunst) 1979-80; Z. Kolks, 'Schilders van de Haagse School te gast op Carelshaven', *Twente te pronk. Drie eeuwen verbeeld in prenten, tekeningen en aquarellen 1600-1900*, H. Hagens and B. Olde Meierink ed. Utrecht 1986, fig. 22; Ingeborg Weber-Kellermann, *Landleben im 19. Jahrhundert*, Munich 1987, ill. p. 203.

1. Max Liebermann, *Jozef Israëls*, Berlin 1922 (reprint of the 1901 edition), pp. 11-12: 'Als ich einmal vor Jahren in Delden, einem Städtchen unweit der deutschen Grenze, mit Israëls auf der Studienreise war, kam ein braver Bürger des Orts auf ihn zu, "ob er der grosse Meister wäre, den er in der Zeitschrift abgebildet gesehen hätte, er möchte ihm die Hand drücken und seinen Kindern erzählen, dass er mit Israëls gesprochen"'.
2. Reproduced in exhib. cat. Berlin 1979, no. 65.
3. Quoted by Hancke 1924, p. 204.
4. Liebermann, *op. cit.* (note 1), p. 26.
5. Quoted in Hans Kraan, 'Erkenning en invloed in het buitenland', exhib. cat. *De Haagse School. De collectie van het Haags Gemeentemuseum*, The Hague (Haags Gemeentemuseum) 1988, pp. 33-34.
6. Quoted by Klaas Teeuwisse, 'Berliner Kunstleben zur Zeit Max Liebermanns', in exhib. cat. Berlin 1979, p. 76.
7. Hancke 1923, p. 206.

## 6

Albert Neuhuys

*The Meal*, 1892

Canvas, 75 x 102 cm

Signed and dated lower right: Albert Neuhuys f 1892

Ulestraten, Galerie Rococo

The popularity and commercial success which Israël's 'peasant meals' enjoyed in the 1880s encouraged a younger generation of artists to tackle the same motif. The painters of the Laren School and the second generation of the Hague School, among them Blommers, Kever, De Hoog and Albert Neuhuys, recognised the artistic and commercial potential of the genre, and were encouraged in their efforts by the art trade. It was customary, for instance, for art dealers to request an established painter to make replicas and variants of a lucrative theme, while less prestigious artists would supply quick and preferably smaller paintings of

the same motifs. Neuhuys's large portrayals of peasant meals may have helped to fill a gap in the market when Israëls interrupted his series of paintings on the theme around 1890. The work he produced is nevertheless different from Israëls's in several respects. He portrayed his subjects from a greater distance and placed less importance on the characterisation of the figures. As a result, he is more detached than Israëls, who has often been branded sentimental. His painting technique and use of colour are also different from Israëls's. His less worked out canvases and brighter palette give his paintings a fresher and more competent appearance.

This brightness and the beautifully rendered light must have been difficult to achieve in these interior scenes, as the simple cottages were poorly illuminated. Asked how he nevertheless managed to obtain a unity of tone, he replied: 'I don't know; it's difficult, but it works'.<sup>1</sup>

In fact, however, it did not always work, as we know from an exchange of letters between Neuhuys and the art dealer H.G. Tersteeg of Goupil in The Hague. Tersteeg asked Neuhuys to alter the fall of light on the right wall of an interior scene which the painter had sold him three years earlier so that it would correspond more closely to that in the watercolour version. To strengthen his case he mentioned that Jacob Maris had also thought this advisable.<sup>2</sup> Neuhuys must have sent a laconic reply to the effect that Tersteeg should let 'Jaap [Jacob] himself do it', for Tersteeg's next letter to Neuhuys contains the following passage: 'I shall be pleased to avail myself of your permission to ask Jaap to do whatever he deems necessary to the right wall of the casual labourer from Kempen. I think he will be willing to do so'.<sup>3</sup> The fact that this is indeed what happened illustrates yet again that these paintings were to some extent a superior type of potboiler.

Neuhuys is known to have dealt with various art firms. He regularly supplied work to Goupil and Maison Artz in The Hague and to E.J. van Wisselingh & Co. and Frans Buffa & Sons in Amsterdam. Both Goupil and, to a lesser degree, Van Wisselingh, were internationally oriented. Through them, and through Neuhuys's own contacts abroad, much of his paintings found their way into foreign collections. His name was mainly associated with Laren School interior scenes which, partly through the role he himself played, had become a significant export item by around 1900.

Neuhuys sought the subjects for his art in picturesque villages. He worked in Scheveningen, Laren, the Brabant villages of Dongen and Heeze, and, towards the end of his career, in Baarlo, North Limburg. This variant of the frugal meal was painted in 1892 in Mol in the Belgian region of De Kempen, which was a favourite haunt of artists in the 1880s and 1890s.

A similar scene was recently dated as around 1890, two years earlier than the painting shown here, for which Neuhuys himself supplied the date.<sup>4</sup> He painted at least one more 'frugal meal' in 1892; Goupil in The Hague bought the piece in June and resold it immediately at the sixth international exhibition in Munich.<sup>5</sup> The variant from Mol, however, was to become the best known of all, if only because it was sold while still on show at the World Exhibition in Chicago in 1893 to become part of the celebrated collection of Thomas E. Waggaman in Washington. Neuhuys wrote to the new owner after the sale: 'It was a great pleasure for me to know that one of my pictures of the Chicago exhibition [was] owned by you. I did not know which it was, but I asked Mr. Mesdag; it was "A Frugal Meal"'.<sup>6</sup> Like Jozef Israëls, Neuhuys was little troubled by any sense of false modesty, and proceeded to praise his work as follows: 'I have given myself much trouble for that picture, I have worked a long time at it, and I have studied a long time the characters in their poorly domestic life, and I think I have succeeded in my efforts'. Waggaman had a large collection of work by the Hague School and his paintings fetched record prices at the auction of 1905. A reporter commenting on the sale observed that 'Neuhuys is at his best in brilliancy of execution and noble sentiment in "The Frugal Meal"'.<sup>7</sup> Neuhuys's second peasant meal to gain a reputation is one that dates from 1895. This variant has only three figures – a couple with a small child seated on the mother's lap.<sup>8</sup> For many years the painting belonged to the art dealer A. Preyer of The Hague.

*Provenance:*

Waggaman Collection, Washington; auction Waggaman, New York 25 January – 3 February 1905, no. 69, purchased by Scott & Fowles Gallery, New York, for \$3,650; A.L.C. Kleijn Collection, The Hague; auction of the estate of C.E. Kleijn Eschauzier e.a., The Hague (Notarishuis) 5–7 November 1946, no. 78, sold for NLG 4,600; auction The Hague (Notarishuis) 6 June 1950, no. 66; auction Rotterdam (Notarishuis) 19–24 June 1986, no. 77.

*Exhibitions:*

Chicago International Exhibition 1893, no. 115 'A Frugal Meal' (ill.); *Eerentoonstelling Albert Neuhuys*, Amsterdam (Arti et Amicitiae) 1914, no. 39 'Maaltijd', from the A.L.C. Kleijn Collection; *1898 Regeringsjubileum 1923*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1923, no. 305; *Albert Neuhuys (1844-1914) schilderijen, aquarellen en tekeningen*, Laren (Singer Museum) and Eindhoven (Museum Kempenland) 1987, no. 22.

*Literature:*

W. Martin, *Albert Neuhuys. Zijn leven en zijn kunst*, Amsterdam 1915, p. 38 and ill. facing p. 26; Joke van der Pol, 'De Larense School. Kunst voor de markt?', *Tableau 7* (1984), no. 2, pp. 50-64; *Rijkdom der eenvoud. Albert Neuhuys 1844-1914. Schilderijen-aquarellen-tekeningen uit privéverzamelingen verworven door Jacques van Rijn oude kunst Maastricht*, Venlo 1987; exhib. cat. '...Onbedorven schilderachtige toestanden...'. *Het boereninterieur in de Nederlandse schilderkunst in de 19de en 20ste eeuw*, Enschede (Rijksmuseum Twenthe) etc. 1991.

1. Quoted in Martin 1915, p. 39.

2. Letter from H.G. Tersteeg to Albert Neuhuys, dated The Hague, 21 February 1899, Fondation Custodia, Paris, inv. no. 1975-A.45.

3. Letter from H.G. Tersteeg to Albert Neuhuys, dated The Hague, 24 February 1899, Fondation Custodia, Paris, inv. no. 1975-A.46.

4. Exhib. cat. Laren 1987, no. 21. Compare the dating, ca. 1892, of a third meal, see exhib. cat. *De Haagse School. Thema van een Collectionneur*, Eindhoven (Museum Kempenland) 1992, no. 83.

5. See Goupil's sales ledgers, Netherlands Institute for Art History, The Hague: 'Le repas', sold by the artist on 13 June 1892 for NLG 1,400, sold at the Munich exhibition on 13 June 1892 for NLG 1,550. See exhib. cat. VI. Internat. Kunst-Ausst 1892, Munich, no. 1249 'Ein Festessen'.

6. Letter from Neuhuys to Waggaman, dated Laren, 22 July 1893, published in the 1905 auction catalogue of the Waggaman Collection, no. 69.

7. See James Henry Moser, 'Waggaman Art Gallery', *Post*, 25 September 1904. The press report is in the auction catalogue of the Waggaman Collection, Netherlands Institute for Art History, The Hague.

8. Reproduced in Martin 1915, p. 34.



Cat. 1

Cat. 2







Cat. 3



Cat. 4



Cat. 5



Cat. 6





Cat. 7



Cat. 8



Cat. 9



Cat. 10





terly gaau twee krobbels naar de  
 paar studies die ik maakte terwyl  
 bezig ben op nieuw aan die boere  
 en schotel aardappels.

Ik kom er doornet van thuis - en heb  
 amplecht mag gewerkt en aan -  
 in het by day defmaale heb aangeze



hier hoe de compositie nu gevorderd  
 ik heb het op een vrij groot doek geschilderd  
~~het~~ en zou de Schels nu is het gelief  
 teren in -

Cat. 11



Cat. 12



Cat. 13



Cat. 14







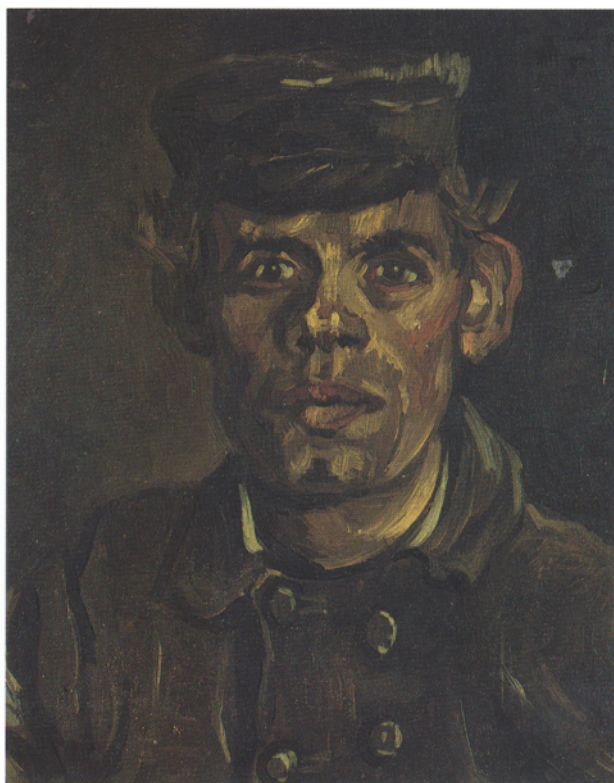
Cat. 15



Cat. 16



Cat. 17



Cat. 18





Cat. 19



Cat. 20



Cat. 21



Cat. 22





Cat. 23



Cat. 24



Cat. 25



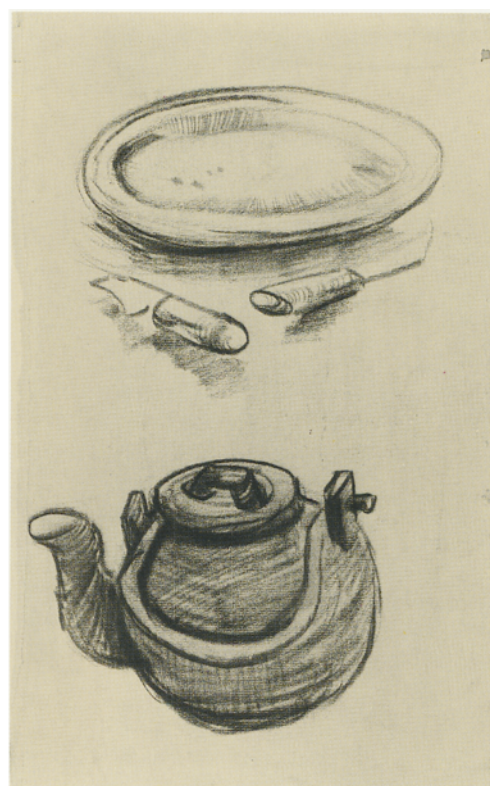
Cat. 26 recto / Cat. 26 verso



Cat. 27



Cat. 28 recto



Cat. 28 verso

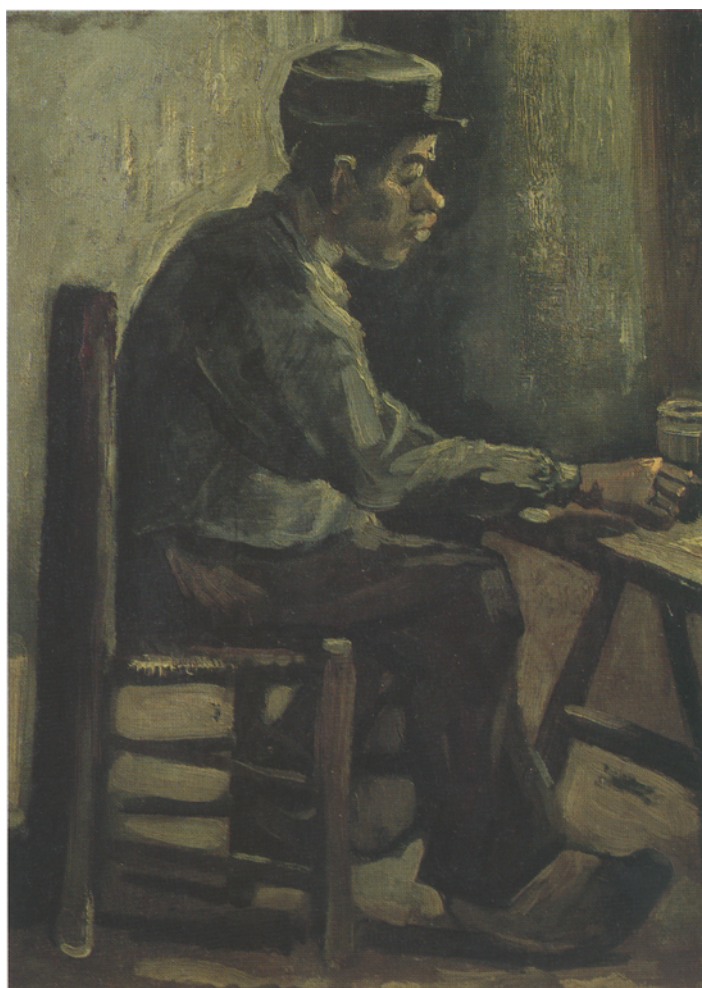




Cat. 29



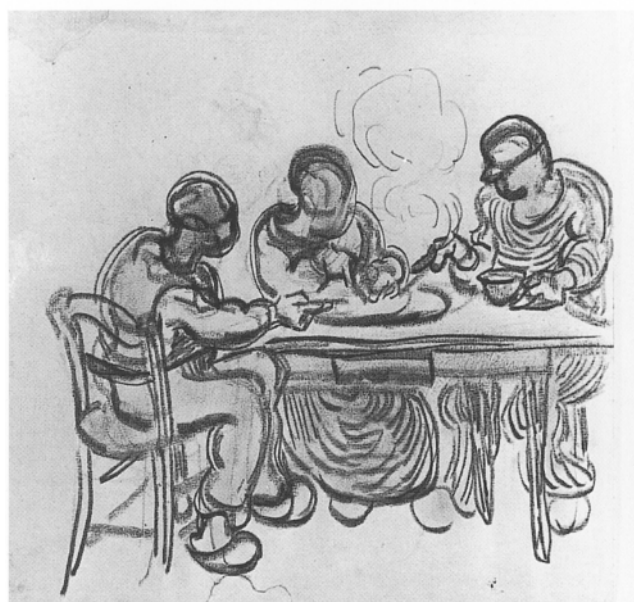
Cat. 30



Cat. 31



Cat. 32



Cat. 33



Cat. 34



Cat. 35



Cat. 36



Cat. 37 recto



Cat. 37 verso



## The Composition of *The Potato Eaters*

LOUIS VAN TILBORGH

The two drawings and the small oil sketch which preceded the large study for *The Potato Eaters* (cat. 7–9) are difficult to date with absolute certainty.<sup>1</sup> Van Gogh makes no reference to either of the drawings in his letters and touched upon the oil sketch only in passing. He mentioned the canvas after sending the final version (cat. 14), responding to Theo's criticism of the torsos of his figures. 'As to the way they sit', he explained, 'don't forget that these people don't sit on chairs like the ones at Café Duval, for instance. The nicest thing I saw was the woman simply kneeling – that is in the *first* sketch I sent you' [505/408].

Van Gogh was initially undecided about whether to render his contre-jour picture of the family eating potatoes by daylight or by the light of a lamp [493/398]. He could choose whichever he preferred, since people living in the country ate boiled potatoes for their midday meal and generally warmed up or refried the leftovers in the evening.<sup>2</sup> In the first drawing he opted for the midday meal (cat. 7). This drawing was a preliminary sketch of the interior as well as a study for the composition. Van Gogh was trying to find a natural-looking way to group the figures around the table. His first solution was prompted by only one thought. Determined that nothing should obstruct the view of the dish of potatoes, he placed the figures quite simply around the four corners of the table, which was set at an angle. The figure on the right sitting sideways on his chair was probably a reminder that the people he was portraying were unsophisticated peasants.

Although it is uncertain whether the studies are presented here in the correct sequence, the second drawing of the scene by lamplight seems to follow logically after the first sheet (cat. 8). Here, too, the figures were arranged in such a way as to allow the meal to be seen, but the representation was enlivened by the greater variation in the poses of the eaters who, in the earlier drawing, were all bowed over their food. Yet even in this version they are still fairly crushed together. In a rather drastic bid to solve the problem in the small oil sketch (cat. 9), Van Gogh placed a kneeling woman in the foreground, thereby adding both immediacy and depth to the picture. In addition, it enabled him to

include a little invention in clair-obscur by rendering the head of the foreground figure against the cloud of steam rising from the dish of potatoes.

Although the letter mentioned previously reveals that the scene was supposed to be true to life, it was certainly not normal to see a woman kneeling at table. Children often stood to eat, but adults sat on chairs. Moreover, one of the disadvantages of this new solution was that the woman in the foreground tends to dominate the composition. Worse still, she blocks the view of the meal. Van Gogh tried to resolve these problems in his large oil sketch without having to sacrifice his new composition (cat. 10). He replaced the woman by a standing girl and brought the potatoes back into view, painting the dish to her left. This new composition, however, created a fresh dilemma, for the potatoes were now beyond the reach of the woman on the right. Van Gogh therefore devised a new activity for the two figures on the right of the picture by showing them serving and drinking chicory. To add an extra dimension to the composition, he introduced a fifth figure. Another striking feature is that the hands of the figures in this new work are far more strongly accentuated than those in the small oil sketch.<sup>3</sup>

Shifting the potatoes meant reducing the effect of the steam as a nimbus around the standing girl. The clock and the print of the Crucifixion as well as the clog with kitchen utensils on the hearth wall are shown in much the same way as in the small oil sketch. A new element, however, is the table cloth which, like the clock, was rather a luxury in a humble peasant home.<sup>4</sup>

Van Gogh was so pleased with what he had accomplished that he immediately sent a sketch of the composition in a letter to his brother (cat. 11), suggesting that he ask the editor of *Le chat noir* whether they might want 'a rough drawing of the potato eaters' [495/399]. In his next letter he enclosed a separate sheet with a copy of the sketch, which he had modified slightly to give the faces a more animal-like expression [496/400]. Theo relayed the message, but the offer was evidently turned down [497/401]. Van Gogh only saw a copy of *Le chat noir* some time later, and must then have realised that his primitive portrayal of peasants would not have been suitable for this French magazine. 'Chat noir was disappointing', he wrote, 'although I like the title' [501/404].

Soon after completing the large oil sketch, Van Gogh

made a lithograph at the Eindhoven workshop of the family of an acquaintance, Dimmen Gestel (cat. 13). He intended to use it to advertise the final version of the painting, undeterred by the fact that he had not even started it. He also wrote to Theo, saying: 'I am thinking of making a series of motifs of rustic life, enfin – les paysans chez eux', but this plan was not to materialise [496/400]. He immediately sent his brother 'a few copies' of the litho [497/401], followed by a new batch two letters later, when he asked Theo to give the art dealer Portier as many copies as he needed [499/402]. His colleague Van Rappard also received a print, as did his artist acquaintances in Eindhoven. Willem van de Wakker and Anthon Kerssemakers were presented with a copy,<sup>5</sup> while yet another went to the Hague art dealer Van Wisselingh [512/413]. It is uncertain how many prints he made in all. Anthon Kerssemakers maintains there were twenty [–/435c].<sup>6</sup> Dimmen Gestel refers to 'just a few prints' but also says there were 'perhaps a hundred'.<sup>7</sup> A total of eighteen of these lithographs are known today, but a number of them have certainly been lost.<sup>8</sup>

Van Gogh was evidently not quite satisfied with his composition in the large oil sketch, since he made a several corrections in both the loose-sheet drawing and the lithograph (cat. 12–13). Explaining his intentions with the lithograph, he wrote that he was working on 'a composition which was rather laboured [...] trying to find a new idea to put it together' [515/R53]. In the lithograph version, the woman on the right in the painting is shown *en trois-quart*, while the three figures around the potatoes have been moved slightly closer together.

He used the same rhythmic but contrived arrangement of figures in the final version as well (cat. 14), and also put far more effort into the faces than he had done in the large oil sketch. Such interaction as there is between the figures is achieved mainly through what they happen to be doing – in this respect their faces are relatively unexpressive. They seem almost oblivious to one another, while the two on the right are pricking potatoes without even looking at them.

Van Gogh also added a few new details to the painting to heighten the characterisation of a rustic interior.

Various items can be seen high up on the chimney wall. Ranged from left to right are what appears to be a pig's bladder for storing tobacco, a clog in which kitchen utensils were kept, a couple of sausages and a container for salt.<sup>9</sup> In the lower right-hand corner he added a cast-iron water kettle to stand on the fire, presumably to fill up the empty-looking space.

1. A third drawing of a peasant family eating potatoes is known (F 1332v), but it shows only two figures and is therefore rightly not regarded as a study for *The Potato Eaters*.

2. Jozien Jobse-van Putten, 'De voeding in de agrarische samenleving van Noord-Brabant en het noorden van Limburg', in exhib. cat. *Rijke oogst van schrale grond. Een overzicht van de Zuid-nederlandse materiële volkscultuur, ca. 1700-1900*, 's Hertogenbosch (Noordbrabants Museum) 1991-92, p. 87.

3. See also the studies of hands for the woman on the right, F 1155/JH 744.

4. A.J. Schuurman, *Materiële cultuur en levensstijl. Een onderzoek naar de taal der dingen op het Nederlandse platteland in de 19e eeuw: de Zaanstreek, Oost-Groningen, Oost-Brabant, Utrecht* 1989, p. 181.

5. Benno J. Stokvis, 'Nieuwe nasporingen omtrent Vincent van Gogh in Brabant', *Opgang*, 1927, 1 January, p. 12; Anthon Kerssemakers, 'Herinneringen aan Vincent van Gogh', *De Amsterdammer. Weekblad voor Vrij Nederland*, 21 April 1912, p. 96.

6. Kerssemakers, op. cit. (note 5), p. 96.

7. Letter from Dimmen Gestel to A. Plasschert, dated 13 July 1912, in the archives of the Van Gogh Museum, b 3040 v/1983 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation), and his letter to A. Plasschaert, b 3033 v/1962 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).

8. Information kindly supplied by Fieke Pabst. The Museum hopes to publish an oeuvre catalogue of Van Gogh's graphic work in its *Cahier Vincent* series. J.-B. de la Faille, *The Works of Vincent van Gogh. His Paintings and Drawings*, Amsterdam 1970, p. 568, F 1662, mentions only seven prints, as does Juliana Montfort, 'Van Gogh et la gravure, histoire catalographique', *Nouvelles de l'estampe*, 1972, pp. 12-13, cat. 9. J.-B. De La Faille, *Vincent van Gogh. The Complete Works on paper. Catalogue Raisonné*, San Francisco 1992, F 1661, refers to nine. Regarding the loss of a lithograph, see Kerssemakers, op. cit. (note 5), p. 96.

9. With thanks to Gerard Rooijackers.

**7**

Vincent van Gogh  
*Study of a Hand and Peasants at their Meal*  
 March–April 1885  
 Black chalk, laid paper,  
 41.9 x 34.2 cm  
 Watermark: CONCORDIA RES  
 PARVAE CRESCUNT and VDL  
 Unsigned  
 F 1168r JH 666  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**8**

Vincent van Gogh  
*Composition Study, Peasants at their Meal*  
 March–April 1885  
 Black chalk, laid paper,  
 20.9 x 30.6 cm  
 Watermark: VDL  
 Unsigned  
 F 1227r JH 672  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**9**

Vincent van Gogh  
*Composition Study, Peasants at their Meal*  
 March–April 1885  
 Oil on canvas, 33 x 41 cm  
 Unsigned  
 F 77r JH 686  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**10**

Vincent van Gogh  
*Study for The Potato Eaters*  
 April 1885  
 Oil on canvas, 72 x 93 cm  
 Unsigned  
 F 78 JH 734  
 Otterlo, Rijksmuseum Kröller-  
 Müller

**11**

Vincent van Gogh  
*Sketch after 'Study for The Potato Eaters'*  
 Letter to Theo of ca. 11 April 1885,  
 21.1 x 26.4 cm (sketch 4.9 x 8.4 cm)  
 F – JH 735  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**12**

Vincent van Gogh  
*Sketch after 'Study for The Potato Eaters'*  
 April 1885  
 Pen and lithographic chalk,  
 11 x 18 cm  
 Unsigned  
 F 1226 JH 736  
 Present whereabouts unknown

**13**

Vincent van Gogh  
*Lithograph after 'Study for The Potato Eaters'*  
 April 1885  
 Lithograph, wove paper,  
 26.9 x 31.8 cm  
 Imprinted at lower left in mirror  
 writing: Vincent  
 Signed in pen at lower left: Vincent  
 F 1661 JH 737  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**14**

Vincent van Gogh  
*The Potato Eaters*  
 April–May 1885  
 Oil on canvas, 82 x 114 cm  
 Signed on left chair: Vincent  
 F 82 JH 764  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

## Peasant Portraits

SJRAAR VAN HEUGTEN

In November 1884 Van Gogh had decided to paint fifty portraits of 'simple Brabant types' to prepare himself for more complex figure pieces [478/390]<sup>1</sup>. His interest in portraying rustic people was inspired by the examples of Millet as well as Charles de Groux, whose Brabant figures displayed a 'realism which has character and serious sentiment'.

The fact that Van Gogh described his series as 'koppen uit het volk' (heads of the people) [478/390] suggests that he viewed them in the same terms as a series he had planned during his time in The Hague, when he had been inspired by a similar series which the English magazine *The Graphic* had published as 'Heads of the People'. However, his intention at that time had been to produce inexpensive lithographs – 'of the people, for the people' [293/251 and 295/253]. The Brabant paintings and drawings, on the other hand, were obviously meant as preparatory studies. He had no clear idea what their exact purpose was to be when he produced them. He intended 'to develop the motif from the characters themselves' [479/391]. While working on the final version of *The Potato Eaters* Vincent was to explain the relationship between the completed painting and preparatory studies to his brother Theo: 'In a true painting I use my head as well, I mean my thoughts or imagination, which is absolutely not the case with studies,

where the creative process *may not* play a part but where one finds *nourishment* in reality to feed the imagination and make it accurate' [500/403]. In doing so, he relied not only on his own observation but also drew on physiognomical stereotypes. While the late twentieth-century observer might balk at empirical theories which systematically ascribe particular qualities or deficiencies to persons or races on the basis of their physical characteristics, the intellectual climate of the nineteenth century supported such ideas. Like many of his contemporaries Van Gogh accepted the views of Lavater and Gall on physiognomy and phrenology as scientific theories with no sinister connotations. The artist had no intention of denigrating his subjects by ascribing animalistic qualities to their faces or describing one as that 'of a lowing cow' [509/410]. By exaggerating the marks of a harsh, degrading life on the faces of peasants, whose physiognomy, he believed, was in harmony with grey and bleak weather [482/392], he was able to charge their expressions with meaning. The portrait shown here is one of several studies which reflect this intention. It is a remarkable drawing of a woman at once young and old beyond her years, with a decidedly animal-like expression (cat. 21).

Van Gogh's decision to render *The Potato Eaters* by lamplight came later, but while painting the series of portraits he was uncertain what form the final painting would take. This explains why some of the studies were made by daylight with the figures shown against the daylight entering through a window (fig. 1).



1. Vincent van Gogh, *Portrait of a Peasant Woman against the Light*, March 1885. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).

2. Vincent van Gogh, *Portrait of a Peasant Woman, Gordina de Groot*, March 1885. Bern, Kunstmuseum.



3. Vincent van Gogh, *Portrait of a Peasant Woman*, March 1885. Amsterdam, Van Gogh Museum (permanent loan Vincent van Gogh Foundation).

It is not immediately obvious which of the peasant portraits, if any, served as preliminary studies for *The Potato Eaters*. After completing the Kröller-Müller version and the lithograph after it, Van Gogh started work on the definitive painting. For this he had 'again made studies for the faces, making numerous changes to the hands in particular', as he wrote to his brother [500/403]. Although attempts have been made to identify the studies, no convincing arguments have been put forward. It is difficult to establish whether he actually used the portraits (or the other studies, cat. 23–31) for the composition of *The Potato Eaters* or whether his 'thoughts or imagination' were indeed more important to the process. While the figures portrayed in his masterpiece are easily recognisable from a number of portraits, closer comparison of their facial expressions and postures reveals a close correlation with only one of the portraits (cat. 15). Five frontal studies are known of the young woman Gordina de Groot as well as several in which her head is

partially turned. All of them show her wearing a day cap which would only have been worn after work. The artist has attempted to vary her expression in each of the portraits although some of the differences are quite small. The canvas from the Van Gogh Museum which is exhibited here (cat. 19) shows her with a placid expression and fairly well dressed, wearing a shawl and earrings. The details of this portrait differ substantially from those in the final version of *The Potato Eaters*. In fact we can be certain that the artist did not use the portrait for his large figure piece, since a letter to Theo from the end of March 1885 [492/397] reveals that this successful study was already in Paris when *The Potato Eaters* was painted. The Otterlo canvas (cat. 20) is rendered with a broader brushstroke and shows the woman with a more reflective expression. None of the five portraits seems a likely candidate as the model for relatively animated Gordina in *The Potato Eaters*, where she is portrayed looking to the left and with her mouth slightly open. The only other version of a woman with parted lips is a portrait at the Kunstmuseum in Bern. This figure, however, looks quite exhausted and bears little resemblance to the portrait in the large canvas (fig. 2).

No preparatory studies are known for the young man on the left or the old woman on the right of *The Potato Eaters*. The man is known only *en face*, for example in the painting from Brussels exhibited here (cat. 18) while the woman is clearly recognisable in a number of portraits. Two of those, both at the Van Gogh Museum, demonstrate the artist's efforts to vary his use of colours and his style (fig. 3, cat. 21). One has little variation in colour or tone, while the manner of painting is relatively polished. The other portrait, in contrast, is more reminiscent of Frans Hals's fluid style. Here Van Gogh has tried to achieve a colourful effect with strong flesh tones in the face and even a distinct blush on the cheek which is turned to the observer. She is shown wearing olive green clothing and the artist has clearly attempted to contrast the complementaries, red and green.

1. These fifty portraits are mentioned in letters 470 (384); 472 (386); 477 (389); 484 (388a); 505 (408). In the last of these letters Van Gogh writes that he would be prepared to paint a hundred studies in order to master the figure.

2. See the article by Louis van Tilborgh.



**15**

Vincent van Gogh  
*Portrait of a Peasant*  
December 1884  
Oil on canvas, 39.6 x 30.2 cm  
Unsigned  
F 160a JH 563  
Sydney, Art Gallery of New  
South Wales

**16**

Vincent van Gogh  
*Portrait of a Peasant Woman*  
January 1885  
Oil on canvas, 40 x 30 cm  
Unsigned  
F 154 JH 608  
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-  
Müller

**17**

Vincent van Gogh  
*Portrait of a Peasant Woman*  
February 1885  
Oil on canvas, 38 x 28.5 cm  
Unsigned  
F 74 JH 648  
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-  
Müller

**18**

Vincent van Gogh  
*Portrait of a Peasant*  
March 1885  
Oil on canvas, 39 x 30.5 cm  
Unsigned  
F 163 JH 687  
Brussels, Koninklijke Musea voor  
Schone Kunsten

**19**

Vincent van Gogh  
*Portrait of a Peasant Woman,*  
*Gordina de Groot*  
March 1885  
Oil on canvas, 43 x 33.5 cm  
Signed upper right: Vincent  
F 130 JH 692  
Amsterdam, Van Gogh Museum  
(permanent loan Vincent van Gogh  
Foundation)

**20**

Vincent van Gogh  
*Portrait of a Peasant Woman,*  
*Gordina de Groot*  
March 1885  
Oil on canvas, 44 x 36 cm  
Unsigned  
F 85 JH 693  
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-  
Müller

**21**

Vincent van Gogh  
*Portrait of a Peasant Woman*  
May 1885  
Oil on canvas, 43 x 33.5 cm  
Unsigned  
F 388r JH 692  
Amsterdam, Van Gogh Museum  
(permanent loan Vincent van Gogh  
Foundation)

**22**

Vincent van Gogh  
*Portrait of a Peasant Woman*  
May 1885  
Oil on canvas, 40.5 x 34 cm  
Unsigned  
F 86 JH 785  
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-  
Müller

## Detail Studies

SJRAAR VAN HEUGTEN

Van Gogh wanted to exploit the expressive power of his *Potato Eaters* not only through his subjects' faces, but through their hands as well, and this is mainly what he was trying to achieve in his preparatory studies. The sketches of hands can be divided into two groups. Some were primarily exercises in representing anatomical proportions as accurately as possible, without really trying to convey character or individuality (cat. 23). The hands are expressionless and the way they are shaded makes them look flat. These studies of form and proportion were executed in short straight strokes which form angular contours. Most of them are in pencil, a medium which, more than chalk or charcoal, allows the artist to draw careful and distinct contours which can be gradually developed and amplified.<sup>1</sup>

These fairly basic sketches most likely served as supportive material for the second group of studies, which are more expressive pieces executed in chalk. Here, Van Gogh has tried to capture the gnarled appearance of the rough workman's hands, whose plasticity seems almost exaggerated, certainly in comparison to the other group. In contrast to the meagre shading of the 'anatomical' studies, its purpose here was to heighten the expressiveness of knotty, rugged hands, and thus strengthen the image of peasants who '*toiled with their hands*' [501/404]. He later told Theo that he disapproved of the 'polished rendering of faces, hands and eyes' [537/426].<sup>2</sup>

Although none of the drawings can be regarded with absolute certainty as preliminary studies, a few of the sheets are clearly related to *The Potato Eaters*. They show how Van Gogh experimented with a variety of alternatives. In the sketch with four hands from the first group (cat. 23), two are shown holding the same kind of coffee bowls as those in the large figure piece. The hand at the bottom left appears to be holding a piece of cutlery, while the one to its right is shown at rest. We also find a hand with a coffee bowl in one of the spontaneous drawings (cat. 27). It bears a close resemblance to the raised hand of the old man holding a bowl in *The Potato Eaters* and is the only sketch which might be seen as a preliminary study. Another sheet containing studies of three hands shows two holding a

fork (cat. 26). The rightmost of these may have been the model for the hand of the young woman pricking potatoes in the painting.

On the verso of this sheet are some sketches of the interior of the peasant's cottage, which Van Gogh visited several times while working on the final canvas, 'to touch up odd bits on the spot' [500/403]. Although rapidly executed and mainly concerned with larger scale features, they do include such details as the broken pane of glass in the door. With the sheet turned through a right angle, the hearth was drawn in the upper-right hand corner. Van Gogh later made a tiny sketch of his completed figure piece. It is clearly a sketch of the Amsterdam painting as can be seen from the man's slightly turned chair on the far left and from the kettle in the lower right-hand corner, which does not appear in the Otterlo canvas (cat. 26). The purpose of the sketch, however, is uncertain.

Various sheets contain studies of smaller details. One drawing, which includes a small sketch of a cottage, shows the kettle above the fireplace with the coffee pot to its right (cat. 24). The kettle can also be seen on a sheet with studies of a plate and two knives (cat. 28). The reverse side of the drawing shows the clock and the clog containing cutlery, both of which appear in *The Potato Eaters*, as well as a spoon rack for which there was evidently no use in the final composition. The sheet with the hand holding a kettle contains studies of some additional details, one of which can be seen in the painting itself. It is a sketch of a knob on the back of one of the chairs which Van Gogh regarded as a particularly distinctive feature of the cottage interior (cat. 25). There is also a sketch of a loaf of bread, which is most likely a heavy Brabant rye.

Two small oil studies and a slightly larger figure study are also related to *The Potato Eaters*. Van Gogh wrote that he had had to 'spend a whole winter painting studies of faces and hands' in preparation for *The Potato Eaters* [501/404]. Although these studies include dozens of portraits, the strange-looking oil sketch of the two hands is the only known painting with this motif (cat. 29). It owes its unusual appearance to the hands having been executed over a previous painting. A detail in the top right-hand corner can be identified as a cottage window. Further insight is offered by x-ray and raking light photographs: if the picture is turned through a hundred and eighty degrees, a cottage can indeed be made out as

well as a woman in peasant's clothing. Evidently Van Gogh did not attach much value to the picture, since he covered most of it with a layer of brown-green paint, on top of which he then made a spontaneous painting of the peasant's hands.<sup>3</sup>

The second work is a still life with a coffee kettle and two coffee bowls (cat. 30). From at least 1938 onwards it was in a deplorable condition,<sup>4</sup> but, following thorough restoration, it can again be displayed. The painting should probably be regarded as a study of the texture and characteristics of the copper kettle and earthenware bowls. Any greater claim is compromised by its modest size and the rather cramped arrangement of its subjects.

The status of the large figure study (cat. 31) in relation to *The Potato Eaters* is no clearer than that of the portrait studies. It appears to have been an exercise in painting a side view of this rather more complex figure, but it is impossible to say for certain whether the canvas served as

a preliminary study – or even as a direct model – for Van Gogh's painting of the young peasant in one of the versions of *The Potato Eaters*.

1. The following sheets belong to this group of sketches:

F 1154/JH 612; F 1156/JH 613; F 1159r and v; JH 614 and 742; F 1162/JH 622; F 1164r and v/JH 611 and 615; F 1167v/JH 623.

2. The 'expressive' sketches are: F 1152r/JH 749; F 1153/JH 741; F 1155/JH 744; F 1157/JH 739; F 1161r/JH 746; F 1168r and v/JH 664 and 666; F 1229/JH 740; F 1330v/JH 750.

3. See the restoration report by Cornelia Peres in the documentation of the Van Gogh Museum.

4. The editors of J.-B. de la Faille, *The works of Vincent van Gogh. His paintings and drawings*, Amsterdam 1970, no. F 202, commented that only remnants of the painting were left and that 'an attempt at restoration in 1938 failed'.

**23**

Vincent van Gogh  
*Study of Four Hands*  
 January–April 1885  
 Pencil on laid paper, 34.5 x 21.4 cm  
 Watermark: VDL  
 Unsigned  
 F 1159V JH 742  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**24**

Vincent van Gogh  
*Studies of a Cottage and a Kettle above  
 a Stove*  
 March–April 1885  
 Black chalk on laid paper,  
 21.1 x 34.0 cm  
 Watermark: VDL  
 Unsigned  
 F 1153V JH 733  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**25**

Vincent van Gogh  
*Studies of a Loaf of Bread, Detail of a  
 Chair and a Hand holding a Kettle*  
 March–April 1885  
 Black chalk on laid paper,  
 21.1 x 34.6 cm  
 Watermark: VDL  
 Unsigned  
 F 1157 JH 739  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**26**

Vincent van Gogh  
 Recto: *Study of Three Hands*  
 Verso: *Sketches of an Interior and  
 Sketch after  
 The Potato Eaters*  
 January–April 1885  
 Black chalk on laid paper,  
 34.7 x 21.3 cm  
 Watermark: CONCORDIA RES  
 PARVAE CRESCUNT  
 Unsigned  
 F 1161 JH 739 and 736  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**27**

Vincent van Gogh  
*Studies of a Cat and a Hand holding  
 a Cup*  
 March–April 1885  
 Black chalk on laid paper,  
 21.0 x 34.4 cm  
 Watermark: VDL  
 Unsigned  
 F 1229 JH 740  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**28**

Vincent van Gogh  
 Recto: *Studies of a Clock, a Spoon  
 Rack and a Clog*  
 Verso: *Studies of a Plate, Knives and a  
 Kettle*  
 March–April 1885  
 Black chalk on laid paper,  
 34.5 x 20.9 cm  
 Watermark: VDL  
 Unsigned

F 1349 JH 731 and 732  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh  
 Foundation)

**29**

Vincent van Gogh  
*Study of Two Hands*  
 March–April 1885  
 Oil on canvas on panel,  
 29.5 x 18.5 cm  
 Unsigned  
 F 66 JH 743  
 Private collection

**30**

Vincent van Gogh  
*Coffee Kettle with Two Bowls*  
 March–April 1885  
 Oil on canvas, 23.0 x 33.8 cm  
 Unsigned  
 F 202 JH 738  
 Private collection

**31**

Vincent van Gogh  
*Peasant Sitting at Table*  
 March–April 1885  
 Oil on canvas, 44.0 x 32.5 cm  
 Unsigned  
 F 167 JH 689  
 Otterlo, Rijksmuseum Kröller-  
 Müller

## *The Potato Eaters revisited*

SJRAAR VAN HEUGTEN

In February 1890, Vincent Van Gogh and Paul Gauguin revived their plan to work together again and establish a community of artists with Gauguin at the helm. They considered Antwerp as a place in which they might settle. Vincent's thoughts often strayed to the North at this time, and he welcomed the prospect of resuming work on his peasant portraits: 'I will go back to the peasant studies I started but which I unfortunately never finished' [858/626]. He took ill shortly afterwards but on regaining his health about two months later he strengthened his resolve to return to these motifs and even contemplated making new versions of some of his Nuenen paintings. The one that preoccupied him most was *The Potato Eaters*. On 29 or 30 April, he enlisted his brother's help: 'Please send me any *figure drawings* you can find among my old sketches. I am considering making another version of the peasants at table with the light effects of the oil lamp. The canvas must be quite black by now, but perhaps I might be able to redo it from memory. Above all, send me the [drawings of] women gleaning and diggers if they are still there. If you like, I will do the old tower of Nuenen again and the cottage. If you still have them, I think I would now be able to improve on them from memory' [864/629]. His mother received a similar request: 'I have asked Theo to send me any of my old drawings which he may still have. Do you still happen to have any of my old studies and drawings at home? They aren't any good in themselves, but they might help to refresh my memory and give me something to work on. I don't mean those you have hanging up, for instance, but rather my scribbled drawings of peasant figures' [865/629a].

In Arles, too, Van Gogh had continued to work on contemporary versions of farm labourers. He made a series portraying a sower, trying to produce a modern interpretation of the motif he had copied from Millet.<sup>1</sup> His portraits of the peasant Patience Escalier were also avant-garde experiments.<sup>2</sup> Using complementary and expressive colours, he sought to achieve a more modern effect.

Van Gogh's renewed efforts with peasant subjects were a continuation of these paintings from Arles, although his approach in Saint-Rémy was far less daring.

He chose a harmonious palette rather than expressive colours for his copies after Millet and for the only real 'translation in colour' of his own earlier work, *At Eternity's Gate*. What a new version of *The Potato Eaters* might have looked like is purely a matter of conjecture, for the project never materialised. He tried out a few sketches of the motif before abandoning the whole idea.

Jan Hulsker suggests that Van Gogh may have elaborated on some of the sheets he asked Theo and his mother to send him, most of which, according to Hulsker, were studies of hands.<sup>3</sup> He is thought to have used them for some of his figures, including those in a number of the small interior scenes with people at table. The hypothesis is intriguing, but it is not borne out in fact, since a comparison of these sheets with studies known to be from Nuenen leaves no doubt that the sketches were made entirely in Saint-Rémy. The manner of drawing and the small, slightly curved, often duplicated strokes which form the contours are distinctive of Van Gogh's work in this period. Moreover, the style bears little resemblance to any of his work from Holland. The same applies to a number of hand studies without 'later additions', which Hulsker dates to Nuenen. All these drawings are indeed from Saint-Rémy and Van Gogh therefore seems to have approached his work in the same way as in Nuenen, making studies of hands and figure sketches to prepare himself for a large figure piece. And just as he had done before, he tried out a number of interior studies to decide on the best composition.

It is not easy to establish the sequence of these interior studies, nor is it really relevant. One was a composition with five figures (cat. 35), which closely resembled the Nuenen canvas. He may have used earlier material to refresh his memory, such as the sketches he had asked Theo and his mother to send him, or the lithograph after the Kröller-Müller version. On the other hand, he had put so much effort into the original canvas that it must have been indelibly etched on his memory.

The Nuenen project had evidently taught him that a close-up composition of figures inside the cottage could easily end up looking cramped. This version showing them from a greater distance is less claustrophobic, while the full-length figures create a far more realistic impression.

Around this time he also experimented with simpler, more open compositions with two or three figures.

Three of the sketches are of people engrossed in their meal, which in one drawing is still steaming hot (cat. 33). The fourth sheet shows them serving coffee after the meal, when the head of the family has already left the table to seek out the warmth of the stove (cat. 34).

Another of these studies is a large drawing of ten figures, eight of which are grouped around a table (cat. 36). Van Gogh was evidently considering an ambitious composition on the scale of figure pieces he had seen by Théophile Schuler and Léon Lhermitte (fig. 1), and although the result is no more than a sketch it is one of the most complex groups of figures in his oeuvre.

He started the drawing using a broad pencil, but the shaky, hesitant lines show that he was not on form. Parts of the interior likewise betray a lack of self-confidence. He made a rather awkward attempt to alter the size of the windows and had little success with the table. It is difficult to discern whether it is simply out of proportion or whether he was actually trying to draw two separate tables at right angles to each other. Yet Van Gogh himself must have been satisfied with parts of the sketch, for he proceeded to work out some areas with a finer pencil, concentrating on the head of the man in front of the table and the hand of the man in the hat. These two figures indeed form a creative composition, and the fact that the artist continued to work on them suggests that he considered this part of the drawing suitable for use at a later stage.

It is uncertain whether Van Gogh made these studies

from memory or whether his fellow patients acted as models. They presumably feature in many of his drawings, such as the study sheet with profile views of people eating (cat. 37). The same sheet shows that he had not yet resolved one of the problems he had encountered with *The Potato Eaters*, for he seems to have had difficulty incorporating the man at the corner of the table into the composition. Here, he has experimented with a number of different options.

If these sheets are compared with some of the drawings from Nuenen, it is evident the interiors are not those of Provençal homes, but of the Brabant dwellings he knew so well. Given his poor state of health, he is in any event unlikely to have had the opportunity, let alone the energy, to view the houses in his Saint-Rémy.

Van Gogh's perception of peasants and their close affinity with nature seems to have changed little over the years. It is a fact, however, that the lives of farm labourers in the South were less arduous than those of the peasants who eked a meagre living from the labour-intensive sandy soil of Brabant, as the painter himself observed with a touch of indignation: 'So many things in the landscape here remind me of Ruysdael, except that there are no labourers working the land. At home you see men, women, children and animals at work, everywhere and all year round, while here you see less than a third of them. And even then, they're not the real workers of the North. They seem to have two left hands; they toil without effort and without commitment' [781/594].



1 Léon Lhermitte, *Le réveillon*, illustration from *Le monde illustré*, (1884).

Later, in Auvers-sur-Oise, he took a more sympathetic view. In a letter to J.J. Isaäcson, putting Puvis de Chavannes forward as the painter who would immortalise the peasants of the South, he reflects: 'You see, I was wondering just who those people are who live among the olive and orange and lemon groves. They are of a different stock from the peasants who inhabit Millet's wheatfields. Millet has opened our eyes to those people living in nature, but no-one has painted the people of the South for us. Yet if Chavannes or someone would reveal them to us, it would give fresh meaning to the old saying, "Blessed are the poor of spirit, blessed the pure of heart". These words are so full of meaning that we who grew up in the old cities of the North, confused and bewildered, should keep well away from the thresholds of those homes' [878/614a]. As a Northerner, Van Gogh apparently felt that he was not the right person to chronicle peasant life in the South.

1. On these attempts to produce a modern figure piece, see the passages on sowers in Arles in Louis van Tilborgh *et al.*, exhib. cat. *Van Gogh & Millet*, Amsterdam (Van Gogh Museum) 1988-89, cat. 71-76.
2. On *The peasant, portrait of Patience Escalier* as a modern peasant figure piece, see Evert van Uiter *et al.*, exhib. cat. *Vincent van Gogh. Paintings*, Amsterdam (Van Gogh Museum), cat. 55.
3. Jan Hulsker, *The complete Van Gogh. Paintings, Drawings, Sketches*, New York 1980, pp. 144, 444. Hulsker includes under Nuenen F 1360r/JH 619 (with the sketch of a dead bird on the verso F 1360v/JH 621); F 1608v/JH 618 (showing a digger 'which must have been added in Saint-Rémy'); F 1725/JH 617; F 1726/JH 616. Like these sheets, the one with two studies of feet, F 1724/JH 620, must have been made in Saint-Rémy. In Hulsker's view, F 1603r and v/JH 1936-37; F 1651v/JH 1956 were sheets with old sketches from Nuenen which Van Gogh worked on again in Saint-Rémy. However, these sketches, too, were made completely in Saint-Rémy.

**32**

Vincent van Gogh  
*Interior of a Farm with Two Figures at a Table*  
 March–April 1890  
 Pencil on wove paper,  
 24.3 x 31.9 cm  
 Unsigned  
 F 1585v JH 1961  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation)

**33**

Vincent van Gogh  
*Peasants Eating*  
 March–April 1890  
 Pencil on wove paper,  
 24.4 x 24.9 cm  
 Unsigned  
 F 1596v JH 1959  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation)

**34**

Vincent van Gogh  
*Interior of a Farm with Three Figures*  
 March–April 1890  
 Pencil on wove paper,  
 25.2 x 24.3 cm  
 Unsigned  
 F 1589v JH 1960  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation)

**35**

Vincent van Gogh  
*Peasant Family at Table*  
 March–April 1890  
 Pencil on wove paper,  
 23.1 x 31.9 cm  
 Unsigned  
 F 1594v JH 1958  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation)

**36**

Vincent van Gogh  
*Interior with Peasants Eating*  
 March–April 1890  
 Pencil on wove paper,  
 33.2 x 49.7 cm  
 Unsigned  
 F 1588 JH 1954  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation)

**37**

Vincent van Gogh  
 Recto and verso: *Sketches of Figures Seated on Chairs*  
 March–April 1890  
 Pencil on wove paper,  
 32.0 x 24.0 cm  
 Unsigned  
 F 1601 JH 1952–53  
 Amsterdam, Van Gogh Museum  
 (permanent loan Vincent van Gogh Foundation)



## *Colophon*

### Editors

Sjraar van Heugten  
Louis van Tilborgh

### English editor

Yvette Rosenberg

### Translators

Michael Hoyle  
Yvette Rosenberg  
Andrew Ross

### Design

Marjo Starink

### Technical Reproduction/Printing

Waanders Printers, Zwolle

© 1993

Uitgevers Waanders b.v., Zwolle  
Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam

All rights reserved. Nothing in this publication may be copied, stored in an automated database, or published in any manner or form, be it electronic, mechanical, by photocopying, recording or in any other way, without the express and prior permission of Waanders Publishers and the Van Gogh Museum.

CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

Potato

The Potato Eaters / Louis van Tilborgh ... [et al.]. –  
Zwolle: Waanders. – Ill. – (Cahier Vincent ; 5)  
Uitg. in samenw. met het Van Goghmuseum  
Amsterdam.

ISBN 90 6630 400 6

NUGI 911/912

Trefw.: Gogh, Vincent van (schilderijen) / schilderkunst;  
Nederland; geschiedenis; 19e eeuw





RIJKSMUSEUM VINCENT VAN GOGH

*Cahier 5* examines *The Potato Eaters* from 1885, Van Gogh's first serious attempt at a mature painting. After five years of study, he was hoping to make a name as an artist. The task he set himself was particularly challenging. To render five figures in a realistic-looking manner is almost impossible for an unpractised hand, while his use of colour was no less ambitious. Van Gogh wanted to create a dark, almost black painting which, even in the most shadowy corners, would nevertheless have a 'colourful' effect. This *Cahier* devotes attention not only to the technique, but also to the motif, the context in which the painting was conceived and its critical reception over the years.

*Cahier Vincent 1*

Fieke Pabst (ed.), *Vincent van Gogh's poetry albums*, Zwolle 1988

*Cahier Vincent 2*

Walter Feilchenfeldt, *Vincent van Gogh & Paul Cassirer, Berlin: The Reception of Van Gogh in Germany from 1901 to 1914*, Zwolle 1988

*Cahier Vincent 3*

Cornelia Peres et al. (eds.), *A Closer Look: Technical and Art-Historical Studies on Works by Van Gogh and Gauguin*, Zwolle 1991

*Cahier Vincent 4*

Ronald Pickvance, 'A great artist is dead'. *Letters of Condolence on Vincent van Gogh's Death*, Zwolle 1992

ISBN 90-6630-400-6



9 789066 304000

WAANDERS PUBLISHERS, ZWOLLE